U. 6

UNIVERSITY OF MINNESOTA
RECEIVED
AUG 28 '51
LIBRARY

# DAS KUNSTWERK

HEFT 1 1951

# DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 1

1951

## INHALT

Kunst und Religion . . . . . 5
Albert Boeckler: Kunst des frühen Mittelalters . . . . . 7
Hans Eckstein: Formtendenzen in der romanischen Architektur . . . . . 14
Aleksis Rannit: Chartres . . . . . 27
M.-A. Couturier, O. P.: Den großen Männern — die großen Dinge . . . . . 29
Leopold Zahn: Kirche und moderne Kunst . . . . . 32
Herbert Keutner: Christliche Malerei der Gegenwart . . . . . 40
Richard Seewald: Das Abenteuer der Wandmalerei . . . . . 45
Georg Meistermann: Zur Problematik der heutigen Glasmalerei . . . . . 48
Alexandre Alexandre: Die religiöse Kunst in Frankreich . . . . . 51
Rolf Italiaander, Henri Matisse baut eine Kirche . . . . . 52
Aleksis Rannit: Ausstellung Henri Matisse 1951 . . . . . 53
Zwei wiederaufgefundene Altäre . . . . . 54
Hainer Eck: Drei neue Bronzetüren . . . . . 55
Jean Benoît — Werner Scholz — Richard Seewald: Biographisches . . . . . 59
Madonnen-Ausstellung in Paris . . . . . 60
Kurt Martin: Zu der Ausstellung altdeutscher Bilder in Paris . . . . . 61
Kunst in Büchern und Bücher über Kunst . . . . . 62
Redaktioneller Teil . . . . . 67

Farbtafeln: Christus aus der Auvergne, Holz, 12. Jahrhundert, Russische Ikone (Sonderdruck)
Den Umschlag (Hl. Franziskus von Assisi) entwarf V. K. Jonynas
Vignette S. 1: Burgundisches Kapitell, 12. Jh.

---

Nachdem „Das Kunstwerk" in Heft 8/9 des IV. Jahrgangs gesondert die abstrakte Skulptur behandelte, zeigt Heft 2/1951 plastische Kunstwerke unter dem Thema

## DEUTSCHE BILDHAUER DER GEGENWART

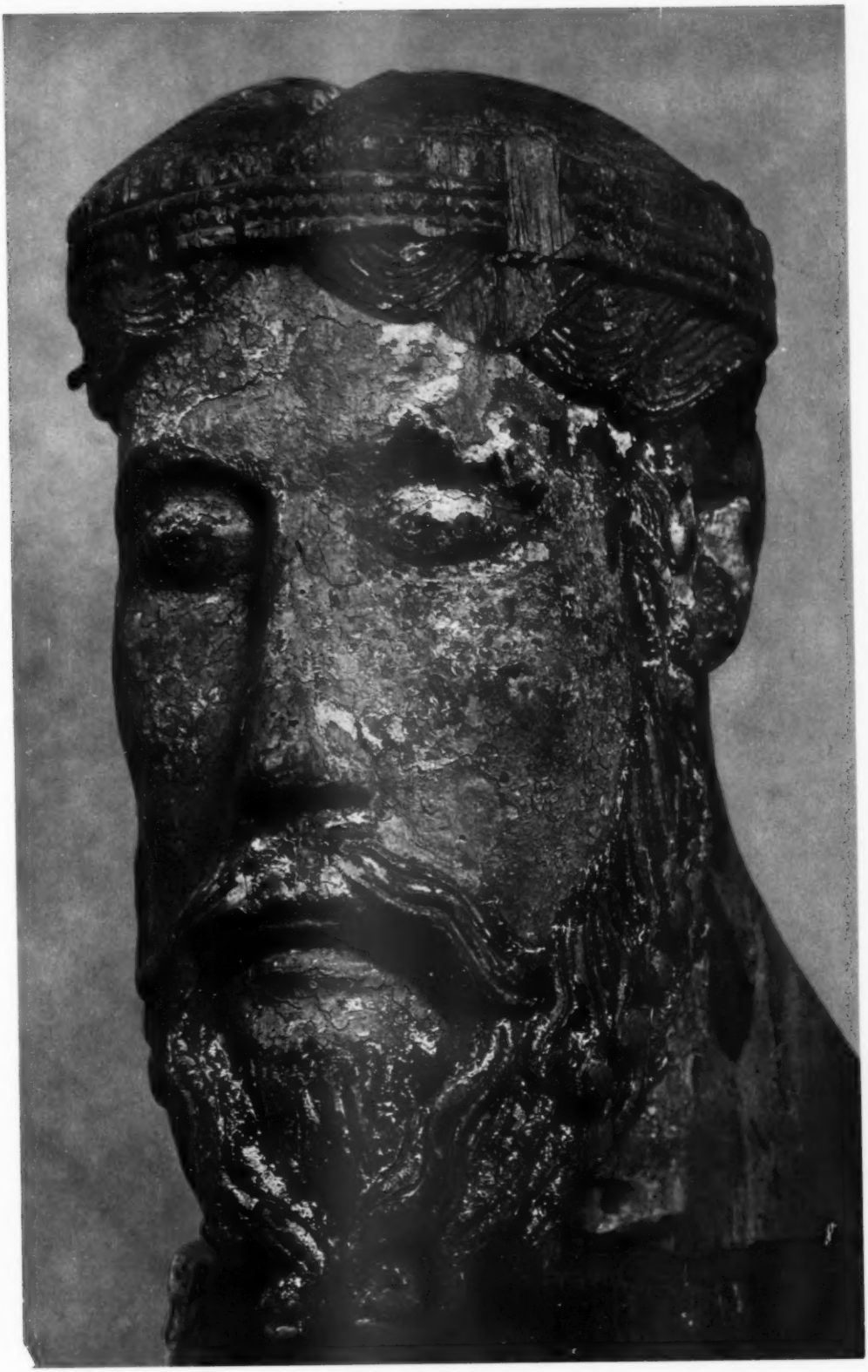
Neben einer grundlegenden Einführung in die deutsche Bildhauerei der Gegenwart bringt das Heft Beiträge über Jaekel, Karsch, Kollwitz, Scharff, Stadler u. a. Über 100 z. T. ganzseitige Tiefdruckwiedergaben geben einen Überblick über die moderne deutsche Skulptur. Den Werken der zeitgenössischen deutschen Bildhauer sind „Wahlverwandte" aus der Bildnerei von fünf Jahrtausenden an die Seite gestellt.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

# DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · FÜNFTES JAHR
HEFT 1 1951

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN



J.W. FEHRLE, CHRISTUSKOPF

# KUNST UND RELIGION

Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen unerschütterlichen Ernst; deswegen sie sich sogar mit der Religion vereinigt. Die Religion bedarf keines Kunstsinnes, sie ruht auf ihrem eigenen Ernst; sie verleiht auch keinen, so wenig sie Geschmack gibt. Goethe

Die Menschen sind nur so lange produktiv in Wissenschaft und Kunst als sie religiös sind. Goethe

Sobald die Nationen wieder ein Firmament des Glaubens und Wissens rund wie eine Halbkugel über sich stehen haben, werden ihnen die Gestirne der Kunst heranziehen, ohne daß sie fragen warum und wissen wie. Clemens Brentano

Der Glaube ist die Quelle der Kunst, und die Kunst ist ihrem Wesen nach religiös. Charles Morice

Die Farben sind das sichtbare Fleisch der Ideen und Gottes. Paul Cézanne

Wer die Kunst lästert, lästert Jesum. William Blake

Es hat niemals große Kunst gegeben, die nicht eine lebendige Religion versinnbildlichte. G. B. Shaw

Religious art is the measure of human depth an sincerity. Henry Adams

Auf unbedingte Art ist nur schön, was nach dem Maße Gottes schön ist. Julien Green

When Religion is in a nourishing state, when the whole mind of society is moderately healthy and in order, there is an easy and natural association between religion and art. T. S. Eliot

Die Kunst ist eine glühende Beichte. Georges Rouault

Abstraktion ist der Sinn der christlichen Kunst, Naturalismus dagegen Sinn antiker Kunst. A. E. Brinckmann

CHRISTUS

Kruzifixus aus St. Georg in Milbertshofen, Anf. 12. Jh. Bayer. Nat. Mus. München

ALBERT BOECKLER

# KUNST DES FRÜHEN MITTELALTERS

## ZUR BERNER AUSSTELLUNG 1949

Eine Schau der Art und des Umfanges, wie sie im Juni 1949 in Bern eröffnet wurde, hat zum letzten Male vor fast fünfzig Jahren in Deutschland stattgefunden. Damals aber hatte sie ein anderes Ziel, sie diente in erster Linie der Forschung; man trug möglichst viel Material zusammen, um zu einer klareren Gruppierung der Dinge, zu einer besseren wissenschaftlichen Erkenntnis zu gelangen. Inzwischen hat sich die Kunstwissenschaft diesem Gebiet mit Eifer gewidmet, zum nicht geringen Teil von den wissenschaftlichen Resultaten jener Düsseldorfer Ausstellung ausgehend. Heute überblicken wir das Material und sind in der Lage, das Wesentliche und zugleich künstlerisch Bedeutungsvolle herauszunehmen und es einem weiten Kreis von Kunstfreunden in einer Anordnung darzubieten, die wissenschaftlich und doch allgemein verständlich ist, die das Ästhetische in den Vordergrund rückt, aber zugleich ein historisches Bild gibt. So bietet sich die Berner Ausstellung als Leitfaden für einen Überblick über die Buchmalerei des frühen Mittelalters an.

Als Ausgangspunkt aller frühmittelalterlichen Kunst gehen einige Werke der Spätantike voraus, vor allem solche der Elfenbeinschnitzerei, Glyptik und Weberei. Werke der sogenannten vorkarolingischen Epoche, also vornehmlich solche des 7. und eines großen Teils des 8. Jahrhunderts, folgen. Es sind wenige, aber erlesene Stücke, unter ihnen jenes Evangeliar, das, im 8. Jahrhundert in Northumbrien entstanden, über das Kloster Echternach bei Trier in die Bibliothèque Nationale nach Paris gelangt ist, und das man wohl als die schönste aller vorkarolingischen Handschriften bezeichnen kann. Zusammen mit einigen feinen, wenig bekannten Handschriften aus deutschem und schweizerischem Besitz gibt es einen vollen Begriff von der Fähigkeit zur Umsetzung der menschlichen, tierischen und pflanzlichen Formen ins Ornament und von der dadurch bewirkten Verbindung dieser natürlichen mit den abstrakten Formen von Rahmen und Schrift zu künstlerischer Einheit. Diese Vereinheitlichung aber ist die hauptsächlichste Errungenschaft der vorkarolingischen Kunst gegenüber der antiken, wo Bild und Schrift als heterogene Größen nebeneinander stehen. Diese ornamentale Grundhaltung wird im ganzen frühen Mittelalter und in allen Gattungen der bildenden Kunst beibehalten, sie ist eines der Wesenselemente mittelalterlicher Kunst.

Die Fülle des übrigen Materials gliedert sich historisch und optisch durch drei große Renaissancebewegungen. An ihrer Spitze steht die karolingische Renaissance, jene große Kulturbewegung, die wir als den eigentlichen Anfang der mittelalterlichen Kultur des Abendlandes bezeichnen. Sie entspringt, im ganzen gesehen, durchaus der Initiative einer einzelnen Persönlichkeit, ist eindeutig inauguriert durch Karl den Großen und ebenso außerordentlich als Erscheinung wie imponierend in Planung und organisatorischer Durchführung. Sie erstreckt sich auf alle Zweige des kulturellen Lebens, auf die Reinigung der gottesdienstlichen Formen wie auf die Wissenschaften, auf die kirchliche Literatur wie auf die weltliche, auf den Kirchengesang wie auf die bildende Kunst.

Nun fehlt es aber im eigenen Gebiet zunächst an künstlerischen Kräften, die diesen neuen gesteigerten Ansprüchen hätten genügen können. Karl ließ deshalb die Künstler oder auch die Kunstwerke von außerhalb kommen. Die Erzgießer für die Türen und Gitter der Pfalzkapelle in Aachen können nur aus Byzanz oder Italien berufen sein — anderswo war diese Kunstübung nicht bekannt. Die Säulen für denselben Bau lieferten Rom und Ravenna. Seinen Palast schmückte Karl mit Mosaiken und Bildwerken aus dem Theoderich-Palast in Ravenna, das vergoldete Reiterstandbild Theoderichs holte er ebenfalls aus Ravenna nach Aachen, die beiden antiken Großbronzen der Bärin und des Pinienzapfens in Aachen zeigen noch heute von diesen Interessen. Diese Art des Importes gilt ebenso für kostbar illustrierte Handschriften und sonstiges edles Gerät.

Die so herangeholten Künstler und Kunstwerke dienen dann aber den ortseingesessenen Kräften als Lehrmeister und Vorbilder, die man zunächst möglichst getreulich nachahmte, aber sehr schnell dem eigenen Geschmack anpaßte.

Man bezog die Vorbilder überall her, wo man sie fand, so wie Karl die Gelehrten seiner Akademie aus allen Teilen des Reiches berief. Das Entscheidende war nicht das Herkunftsland, sondern die künstlerische Überlegenheit. Im ganzen gesehen, handelt es sich aber doch vornehmlich um Werke der Antike, die freilich nicht nur aus Italien bezogen werden, sondern ebenso aus dem antiken Orient, vor allem aus Byzanz, wo die antike Kunst schon eine starke und verschiedenartige Brechung erfahren hatte. Durch diese Verschiedenartigkeit der Vorbilder, die oft noch in ganz eklektischen Verfahren miteinander vermengt werden, wird das Bild der karolingischen Kunst vielseitig und bunt. Diese Vielfältigkeit der karolingischen Produktion, die sich uns heutzutage fast ausschließlich als Buchmalerei und Elfenbeinschnitzerei darstellt — große Kunst ist nur in Bruchstücken erhalten — spiegelt sich gut in den beiden ersten Sälen der Ausstellung. Die großen karolingischen Malschulen sind alle vertreten, an ihrer Spitze die Ada-Gruppe, so genannt nach der hier gezeigten Handschrift aus Trier, die für eine Ada ancilla dei gefertigt ist. Diese Ada wird von alter Tradition mit einer Schwester Karls des Großen identifiziert. Sicher ist, daß die Schule, der diese Handschrift angehört, mit Bevorzugung für den Bedarf des Hofes gearbeitet hat, und dieser Stil wird mit Recht als „Styl Charlemagne" bezeichnet. Er ist prunkvoll, von strahlender Farbigkeit, sehr ornamental in der Wirkung, verfügt über ein reiches Repertoire an Ornamentik, bevorzugt große Formate, ist so recht geeignet zu fürstlicher Repräsentation. Ihm steht jene ganz malerische Richtung entgegen, der auch das Krönungs-Evangeliar der deutschen Könige angehört, vertreten durch zwei in Reims entstandene Handschriften von außergewöhnlicher künstlerischer Bedeutung. Da sind ferner sechs große Handschriften der umfangreichsten aller karolingischen Schulen, derjenigen von Tours. Auch die in ihrem ornamentalen Reichtum unübertroffene vorkarolingische Kunst der britischen Inseln wirkt sich aus. Da sind weiter eine ganze Reihe besonders schöner Handschriften aus St. Gallen, strahlend im Goldglanz ihrer reich verschlungenen Ornamentik, da ist schließlich eines der Hauptwerke jener sogenannten Schule von Corbie, die in großem Akkord mit barockem Formenreichtum und starker Bewegtheit die karolingische Kunst ruhmvoll beschließt. Es ist das goldene Evangeliar von St. Emmeran, 870 für Karl den Kahlen von zwei Brüdern Liuthar und Berengar geschrieben, gegen Ende des 9. Jahrhunderts durch Kaiser Arnulf, den Enkel Ludwigs des Deutschen, nach St. Emmeran in Regensburg gelangt, jetzt in der Bayerischen Staatsbibliothek. Die Handschrift hat noch jetzt ihren gleichzeitigen Einband aus Gold, Smaragden und Saphiren und zeigt, wie die Goldschmiede dieser Zeit zu nicht geringerem Reichtum der Wirkung gelangen als die Maler und auch im einzelnen dieselben Stilformen verwenden wie diese, eine Parallele, der wir in dieser Zeit öfters begegnen. Mit diesen Spätwerken der Schule von Corbie aber ist das Leben der karolingischen Kunst erschöpft, die Not der Normannen- und Ungarneinfälle, die Zersplitterung des Reiches, der Verfall der kirchlichen und mönchischen Disziplin lassen auch die Kunst absterben.

Erst als die Lebensbedingungen wieder günstiger werden, in der Spätzeit Ottos I., im dritten Viertel des 10. Jahrhunderts, finden sich Ansätze zu einer neuen Blüte, die sich unter den nächsten Nachfolgern dieses Herrschers, Otto II., Otto III., und Heinrich II., schnell und prächtig entfaltet. Es ist wieder eine Renaissance, wir bezeichnen sie als die ottonische, aber sie ist in wesentlichen Punkten verschieden von der karolingischen. Sie ist nicht zentral geleitet, sondern das neue Leben erwächst spontan und gleichzeitig an verschiedenen Stellen. Auch jetzt spielt das Herrscherhaus als Besteller reich illustrierter und kostbar gebundener Handschriften und edelster Goldschmiedewerke eine große Rolle. Daneben aber treten die Kirchenfürsten in großem Umfange als Mäzene hervor: Egbert von Trier, Everger von Köln, Bernward von Hildesheim, Aethelwold von Winchester. Es drücken sich hier die weniger straffe Zentralisierung des kirchlichen Regiments in der Hand des Reichsoberhauptes, die Ausstattung der Bischöfe mit territorialer Gewalt aus.

Auch die ottonische Renaissance greift, da die Tradi-



EVANGELIST MARCUS
Codex Aureus von St. Emmeran, westfränkisch, wohl Reims, 870, München, Bayer. Staatsbibl.

SEESTURM, sog. Evangeliar Kaiser Otto III., aus dem Domschatz in Bamberg, Reichenau, Ende 10. Jh., München, Bayer. Staatsbibliothek

tion ja abgerissen ist, zurück auf Vorbilder, die einer entfernten Epoche angehören. Es sind aber nur selten solche der Antike, man bevorzugt karolingische Kunstwerke, die näher liegen, die antike Formen schon in mittelalterlicher Verarbeitung zeigen, infolgedessen verständlicher sind, oder man hält sich an Byzantinisches, von dem dasselbe gilt.

Diese ottonischen Werke bilden den eigentlichen Kern der Ausstellung. Es sind nahezu alle großen Handschriften der großen ottonischen Malschulen des 10. und 11. Jahrhunderts hier vereinigt, so daß sich der Stil als Ganzes mit einer Eindringlichkeit einprägt, die auch denjenigen mit beglücktem Staunen erfüllt, der gewohnt ist, mit diesen Dingen umzugehen. Es ist wirklich einmal möglich, den großen Gegensatz der flächenhaft-dekorativen, großartig-bunten, auf monumentale Wirkung abzielenden Reichenauer Arbeiten gegenüber dem malerischen Raffinement, dem intimen Reiz der Kölner Schule ganz zu empfinden, zu beobachten, wie Bayern mit Regensburg und Salzburg als Hauptzentren sich demgegenüber absetzt. Man sieht aber auch, daß die Reichenau nicht nur Sitz der Malerei, sondern auch ein hervorragendes Zentrum der Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei gewesen ist. Die feinste aller ottonischen Künstlerpersönlichkeiten, der sogenannte Registrum-Gregorii-Meister, der in Reichenau und Trier gearbeitet hat, ist mit vier Werken der Malerei und drei großen Elfenbeinplatten vertreten, der dramatischste und eigenwilligste Künstler von allen aber, der sogenannte Echternacher Meister, mit einer Elfenbeinkreuzigung auf jenem Evangeliar, das Otto III. und seine Mutter Theophanu in das Kloster Echternach schenkten.

FUSSWASCHUNG, Perikopenbuch Kaiser Heinrich II., aus dem Domschatz in Bamberg, Reichenau, Anf. 11. Jh., München, Bayer. Staatsbibl.

Wir gewinnen auch eine ungewöhnlich vollständige Vorstellung von dem strahlenden Reichtum eines ottonischen Kirchenschatzes: es sind fast alle Schenkungen hier vereinigt, die Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde ihrer Stiftung Bamberg im Anfang des 11. Jahrhunderts gemacht haben. Neben dem Krönungsmantel Heinrichs und dem Mantel der Kunigunde stehen die Gebetbücher dieser beiden Fürstlichkeiten, jeweils eingebunden in ein byzantinisches Elfenbein-Dyptichon, steht die lange Reihe der illustrierten und kostbar gebundenen Bücher, zum Teil noch aus dem Erbe Ottos III. stammend und in die karolingische Zeit zurückreichend.

In dieser Anhäufung karolingischer und ottonischer Kunstwerke tritt nun aber auch der wesensmäßige Unterschied beider Epochen mit ungewöhnlicher Klarheit in Erscheinung. Den karolingischen Werken eignet eine außerordentliche Vitalität und Heftigkeit der künstlerischen Lebensäußerung, die ottonischen sind sehr diszipliniert. Der blutvoll drängenden, ja ungebändigten Haltung der karolingischen Kunst setzt die ottonische eine asketische entgegen. Dort ist die Oberfläche schattig durchwühlt, hier ist sie fein geschliffen. Wenn irgendwo in der mittelalterlichen Kunst eine wesenhafte innere Verwandtschaft mit der byzantinischen besteht, so gilt das von der ottonischen, sie ist der Ausdruck einer sehr verfeinerten Geistigkeit. Mehr als das, sie bietet das Höchstmaß an Vergeistigung und Abstraktion, das die mittelalterliche Kunst überhaupt erreicht hat. Diese Qualitäten führen zu Leistungen, die unserem Geschmack als das Höchste erscheinen, was wir der vorgotischen Epoche verdanken: etwa jene visionären

Erscheinungen der Evangelisten oder die großen Zyklen der Wundertaten Christi. Dieselben Eigenschaften schließen aber auch den Todeskeim in sich, ihre extreme Betonung führt am Ende des 11. Jahrhunderts zu völliger Blutlosigkeit und Schemenhaftigkeit der Gestaltung.

Und dagegen wendet sich nun die dritte Renaissance der vorgotischen Zeit, die romanische. Um 1100 kehrt man sich ab von dieser allzu straff gespannten Geistigkeit, man will wieder Leben, Bewegung, man beginnt wieder zu erzählen, ausführlich, anschaulich, mit genrehaften Zügen. Die Handschriften bevölkern sich mit einer phantastischen Tierwelt, die in den Skulpturen der Kirchenbauten ebenfalls breiten Raum gewinnt, und die Grundformen abgibt für vielerlei Gerät, auch kirchlicher Verwendung. Es lockert sich alles wieder auf, es herrscht eine ganz andere Stimmung, ein zartes Sentimento, eine sanfte Frömmigkeit. Die Körper sind natürlicher gebildet, die Bewegungen glaubhafter. Trotzdem kommt es nicht zu einer wirklichen Naturnähe, denn parallel geht eine abstrakte Tendenz: das Streben nach einem möglichst tektonischen Bildaufbau, nach möglichst straffer und fester Bindung von Figur und Einzelform. Die Durchdringung und gegenseitige Überschneidung dieser beiden Tendenzen formt das Bild der romanischen Kunst, bald überwiegt mehr die eine, bald die andere. Am Ende des 12. Jahrhunderts aber finden sich beide in dem Stil, den wir als spätromanischen Barock bezeichnen, in glücklichster Vereinigung zusammen. Dieser Stil herrscht in Deutschland bis weit hinein ins 13. Jahrhundert, ihm verdanken wir Gestaltungen wie die großartigen Werke eines Mainzer Malers. Man fragt, was alle diese Werke der vorgotischen Zeit verbindet und die Berechtigung gibt, sie als geschlossenes Ganzes zusammenzufassen. Es ist einmal, wie schon gesagt, die ornamentale Stilisierung der lebendigen Wesen, es ist ferner der Verzicht auf räumliche Bindung der Gestalten und Dinge. Es ist aber vor allem die grundsätzliche Einstellung der Natur gegenüber. Ziel dieser Kunst ist im Gegensatz etwa zur Antike oder zum 19. Jahrhundert nicht die künstlerisch verklärte Wiedergabe der Natur, sondern die bildkünstlerische Gestaltung eines geistigen Gehalts, eines inneren, meist religiösen Erlebens. Gestalten und Dinge sind nur Symbole, mit deren Hilfe man Geistiges zur Anschauung bringen kann: etwa die Herrlichkeit Gottes, die Schrekken des Jüngsten Gerichts, die geheimnisvoll wunderwirkende Kraft Christi oder auch die Majestät des von Gott eingesetzten weltlichen Herrschers. Man bezeichnet die geistig hervorragenden Personen durch überragende Größe, man übersteigert die Gebärde in unnatürlicher Form, wenn es dem Ausdruck dient. Das alles hängt zum großen Teil damit zusammen, daß diese Kunst im wesentlichen christliche Kunst ist, also Ausdruck einer Weltanschauung, der das Irdische nur ein Gleichnis ist und der die Vollendung erst im Jenseitigen gegeben scheint.

Das bedingt auch die Einstellung des Künstlers zu seiner Tätigkeit. Die Künstler sind in dieser Zeit ja meistens Mönche, sie bringen ihr Werk Christus oder den Heiligen dar und die mühevolle Arbeit des Abschreibens der Bücher und der künstlerischen Betätigung ist Gottesdienst. Ein Bild der Ausstellung bringt das sehr anschaulich zum Ausdruck: der Schreiber ist gestorben, er liegt tot auf seiner Matte; der Erzengel Michael wiegt seine guten und bösen Werke gegeneinander ab. Da legt ein zweiter Engel das Buch, das der Tote geschrieben, auf die Waage, sie sinkt tief herab, und der Teufel, der auf die Seele wartet, entflieht. Die Künstler bleiben dieser Einstellung zufolge in den meisten Fällen auch anonym, trotzdem ist es aber auch zu dieser Zeit die bedeutende Persönlichkeit, die den künstlerischen Fortschritt trägt. Sie ist stärker verschleiert durch die Unterordnung unter die Formen der Schule, innerhalb deren sie arbeiten. Aber sie wird in vielen Fällen doch faßbar, und es muß eine unserer vornehmsten Bemühungen bleiben, unter jenem Schleier die menschliche Besonderheit des Schöpfers zu erfassen.

AULNAY-DE-SAINTONGE (Char.-Inf.) FASSADE SÜDL. QUERHAUS

HANS ECKSTEIN

# FORMTENDENZEN IN DER ROMANISCHEN ARCHITEKTUR

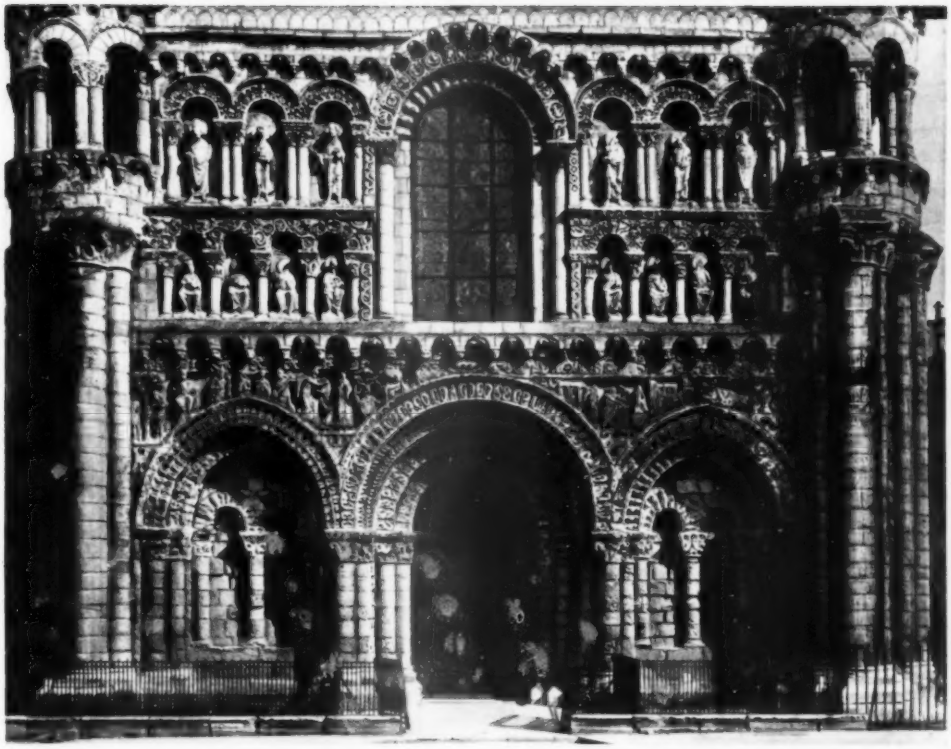
Der burgundische Chronist Radulfus Glaber schreibt, nach dem Jahre 1000 habe sich die ganze Welt ihrer alten Lumpen entledigt und mit dem weißen Kleide der Kirchen bedeckt. Es ist unwahrscheinlich, daß dieser Baueifer durch chiliastische Angstepidemien hervorgerufen wurde, die nach den Chronisten von Anfang des 10. bis Ende des 11. Jahrhunderts häufig aufgetreten sind. Henri Pirenne weist mit Recht darauf hin, daß vielmehr die allgemeine Konsolidierung und Befriedung des Abendlandes nach langen Zeiten der Unsicherheit zu großen Bauunternehmungen ermutigen mußte. Die Zivilisierung — und Romanisierung — der skandinavischen Piratenstämme nach dem Vertrag von Saint-Clair-sur-Epte, die Bannung der islamitischen Gefahr, der Anschluß des spanischen Großreichs an die römische Kirche, die Beherrschung des Mittelmeers durch den byzantinischen, venezianischen, genuesischen und pisanischen Handel, die Gründung der apostolischen Monarchie Ungarn und des Heiligen Römischen Reichs durch König Otto I., die Wahl Hugo Capets zum König eines einheitlichen, das ehemalige Franzien von Flandern bis zur Grafschaft Barcelona umfassenden Frankreichs, — das alles begünstigte das Wiedererstehen einer urbanen Zivilisation. Schließlich wirkte sich die Entlastung des Ritterstandes von ökonomischen Sorgen durch das sich festigende Feudalsystem kulturfördernd aus. Es wurden Kräfte für außerwirtschaftliche, geistige Interessen frei, die von einem durch die Aristokratie herrschaftlich organisierten, vom Laienadel kraftvoll geförderten und mit ihm versippten Mönchtum getragen wurden. Die während des 10. und 11. Jahrhunderts sich befestigenden und neu entstehenden feudal-hierarchischen Organisationen und die monumentalen Bauten dieser Epoche waren vor allem das Werk der großen Äbte, die wie die meisten Mönche Söhne des Adels waren.

Als die großen Bauherren treten hervor: die Dynastie der Äbte von Cluny, die Äbte Adso in Montiérender, Bernward in Hildesheim, Wilhelm von Volpiano in Dijon, Oliba in Ripoll, Morardus von Saint-Germain-des-Prés in Paris, Airardus von Saint-Rémi in Reims, Lancfranc in der Normandie. Eifrige Förderer des Kirchenbaus waren die römischen Kaiser: der Bau der Kathedralen von Basel, Speyer, Mainz, von Magdeburg, Bamberg, der Klosterkirchen von Limburg, Quedlinburg usw. ist im wesentlichen ihrer bauherrlichen Initiative zu verdanken.

Die Architektur des frühen Mittelalters ist in ihren formalen Tendenzen sehr widerspruchsvoll. Heterogene und heteromorphe Bautypen und Einzelformen stehen unverbunden nebeneinander. Bei allem Raffinement ihrer Mischung in oft verwirrend komplizierten Raumgebilden offenbart sich eine innere Unsicherheit und Richtungslosigkeit, vor allem auch eine Empfindungslosigkeit für die spezifisch architektonische Struktur. Um die Wende des 10. zum 11. Jahrhundert beginnt eine Auseinandersetzung mit der antiken Überlieferung, mit den Einflüssen und Vorbildern des Orients und Islams in einem ganz anderen und tieferen Sinne. Nun erst kommt es zu einem wirklichen Hineinwachsen der abendländischen Völker in die christliche Antike und zu deren völliger Einschmelzung. Es erwacht in der mönchischen Aristokratie ein spezifisch abendländisches Bewußtsein, das seinen monumentalen Ausdruck in dem ersten nachantiken abendländischen Architekturstil, dem „romanischen", findet.

Die Räume und architektonischen Einzelformen, die die romanische Baukunst mit so kraftvoller Klarheit und in so reicher Fülle entwickelte, finden wir großenteils in dem Synkretismus der präromanischen Architektur in unbestimmterer Art und in einem embryonalen Stadium schon vorgebildet. Die Gewölbekonstruktionen, die vom Beginn des 11. Jahrhunderts an für die Raumgestalt der Kirchen, wenigstens im Westen, so bedeutungsvoll sind: die Tonnen-, Grat- und Kuppelgewölbe wurden auf dem Fundament der römischen Bautradition unter dem Einfluß orientalischer Vorbilder schon vom 5. Jahrhundert an entwickelt.

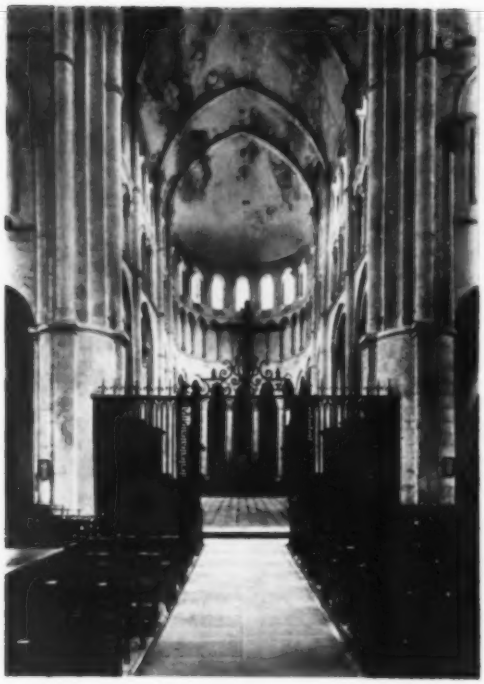
Der Chorumgang mit Kapellenkranz, der im Südwesten Frankreichs, in der Auvergne, in Burgund und in den großen Pilgerkirchen Sainte-Foy in Conques (Aveyron), Saint-Sernin in Toulouse, Sankt-Jago de Compostella und San Antimo (Toscana) den wundervollen reichgegliederten Massenaufbau der Chorpartie bedingt, finden wir schon in



POITIERS FASSADE VON NOTRE-DAME-LA-GRANDE

Krypten der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts (Saint-Pierre-le-Vif in Sens, Kathedrale von Clermont-Ferrand, Saint-Martin in Tours). Das präromanische „Westwerk" (Centula in der Picardie, 790 von Karls d. Gr. Schwiegersohn Angilbert begonnen, Corvey in Westfalen, 885 geweiht) lebt fort in den Fassadenmassiven und in Vorhallentürmen der Auvergne, Westfalens, Niedersachsens, des Elsaß, der Rheinlande und erscheint in der Normandie in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts als Prototyp der gotischen Zweiturmfassade (Jumièges, 1045, La Trinité in Caen, 1070), die sich im übrigen schon im 6. Jahrhundert, von Syrien übernommen, an der Kirche Saint-Martin in Autun (Burgund), im 9. Jahrhundert an der Kirche Saint-Germain in Auxerre findet. Der giebelförmige Türsturz auvergnatischer Kirchen (z. B. Notre-Dame du Port in Clermont-Ferrand begegnet uns schon im 5. Jahrhundert in Le Puy und Anfang des 9. Jahrhunderts in Aachen. Kreuzförmige Pfeiler, Doppelsäulen, Fenster mit Archivolten auf Säulen (Germigny-des-Prés, Saint-Médard in Soissons), Hufeisenbogen, Blendarkaturen: alle diese und viele andere Formen treten nicht erst in der romanischen Architektur auf. Aber erst in ihr werden diese Kompositionsideen und Einzelformen der so stark von orientalischen Einflüssen durchwirkten präromanischen Architektur aus einem neuen sinnlichen Verhältnis zu Raum, Konstruktion und Material zu architektonischen Konzeptionen von klarer Geprägtheit entwickelt oder diesen konsequent eingeordnet.

Unsere Kenntnis der frühromanischen Architektur ist stark bestimmt und getrübt durch den sehr ungleichen Erhaltungszustand der Denkmäler. Innere Unruhen und eine lebhaftere Bautätigkeit in späteren Jahrhunderten haben im Westen mehr zerstört als im Osten, wo aus der Zeit um 1000 und der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts mehrere Bauten in ihrem ursprünglichen Zustand noch fast unversehrt oder doch in beträchtlichen Resten erhalten sind: von den jüngsten Zerstörungen abgesehen, die Stiftskirche in Gernrode, Sankt-Michael in Hildesheim, Sankt-Pantaleon in Köln, Luciuskirche in Werden, die Stiftskirchen in Essen und Wimpfen, die Abteikirche in Hersfeld, die Kirche in Nivelles u. a. Der Osten erlebte unter dem römischen Kaiser Otto I. und seinen Nachfolgern eine kulturelle Blüte, wie sie zur gleichen Zeit dem Westen nicht beschieden war. Die „ottonische" Architektur, deren stilgeschichtliche Grenze in die Zeit Heinrichs IV. fällt, gehört jedenfalls zu den größten uns noch unmittelbar faßbaren Leistungen des abendländischen Mittelalters. In ihr tritt der prä-



LA CHARITE-SUR-LOIRE ABTEIKIRCHE
nächst Cluny die bedeutendste burgundische Kirche, von der aber nur noch Querschiff und Chor erhalten sind.

SAINT-MARTIN DU CANIGOU (Pyrenées-Orles)
Früheste in allen drei Schiffen tonnengewölbte Kirche altostromanischen Stils. 1005. Breite des Mittelschiffs nur 3,50 m.

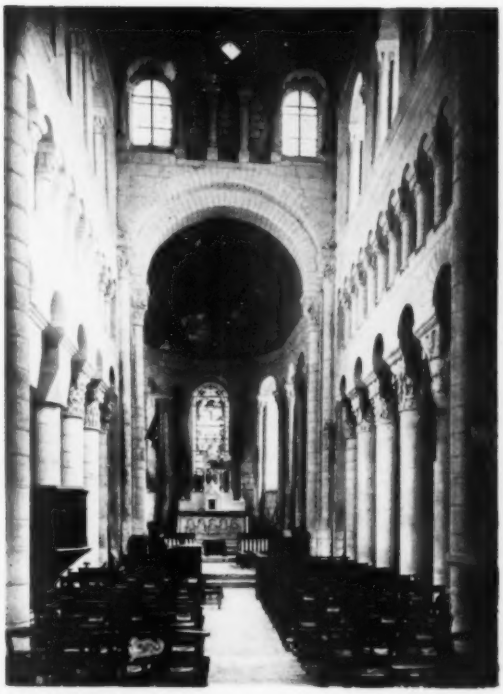
romanische Formensynkretismus durch die gereiftere sinnliche Klarheit der frühromanischen Epoche geläutert in die Erscheinung. Sie scheint so abseits von der großen mittelalterlichen Architekturentwicklung zu stehen, daß man einen eigenen „ottonischen" Stil vom romanischen absondern zu sollen glaubt. Die dafür und dagegen sprechenden Gründe können unerörtert bleiben. Die mittelalterliche Kunst widerstrebt in der Vielfalt ihrer Sonderformen ja überhaupt einer strengen Systematik.

Jedenfalls blieb der „ottonische" Stil keineswegs auf die heute deutschen Gebiete beschränkt. Die 961 gegründete Stiftskirche von Gernrode hat in dem 998 geweihten, vielleicht einst fünfschiffigen Adso-Bau der Abteikirche in Montiérender (Haute-Marne) einen leider weniger gut erhaltenen Verwandten. Als Bernward Sankt-Michael in Hildesheim baute, begann Airardus den Bau von Saint-Rémi in Reims (1015) mit Emporen im Langhaus und dem ebenfalls zweischiffigen Querschiff und drei zweigeschossigen und einer eingeschossigen Halbkreisapsidiole an jedem Querhausarm. Die „ottonischen" Bauten des Ostens hatten, wenn nicht im Ausmaß, so doch in der formalen Erscheinung im Westen Entsprechungen, z. B. in der 1009 geweihten Abteikirche von Beaulieu-les-Loches (Indre-et-Loire), in dem ersten (1045) und zweiten Bau (1080) von Saint-Hilaire-le-Grand in Poitiers, in der von Morardus (Abt 990—1014) erbauten nicht gewölbten, emporenlosen Basilika mit Querschiff und Vorhallenturm von Saint-Germain-des-Prés in Paris.

Schon in dieser Frühzeit des romanischen Stils bemerkt man im Westen ein stärkeres Bedürfnis, die Wand plastisch zu gliedern, als im Osten, wo freilich die heute meist nackten Wände einst mit Wandgemälden oder Bildteppichen völlig überkleidet waren, wie wir es heute noch in Sankt-Georg in Oberzell auf der Reichenau sehen. Dieses unterschiedliche Verhältnis zur Wand tritt im späteren 11. und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts deutlicher in die Erscheinung, ja es bleibt bis in die Gotik hinein spürbar.

Im gesamten Osten herrscht im 11. Jahrhundert eine von Katalonien bis in die Niederlande an den Außenwänden mit auffallender Konstanz auftretende Flächengliederung, die wir schon im 5. und 6. Jahrhundert an den ravenneser Bauten und Anfang des 8. Jahrhunderts u. a. an der Schloßkapelle auf der Marienfeste über

SAINT-NECTAIRE (Puy-de-Dome) BLICK ZUM CHOR
Um 1156. Auvergnatischer Typ. Über den Seitenschiffen Emporen mit Halbtonnen, die den Schub des Tonnengewölbes aufnehmen.



SAINT-GENOU (Indre) ABTEIKIRCHE
1. Hälfte 12. Jh. Chor zu den Seitenchören durch Säulenstellungen geöffnet. Blendbögen unter den Chorfenstern und in der Apsis.

Würzburg (706 erbaut) finden. Die Mauern sind flach gegliedert durch Lisenen, die unter dem Dachvorsprung der Apsiden, an den Giebel- und Traufseiten des Langhauses und an den Türmen zur Betonung der Geschoßteilung durch ebenso flache Bogenfriese verbunden sind. Neben diesen treten auch Zahnschnittbänder auf. Das Mauerwerk besteht aus kleinen und mittelgroßen Bruchsteinen, die durch Mörtel verbunden, mehr oder weniger regelmäßig geschichtet und nur roh zugehauen sind. In manchen Gegenden finden wir Backsteinmauerwerk mit derselben Wandgliederung, die sich übrigens im Osten an Landkirchen bis tief in die gotische Epoche hinein erhält. Die Apsis hat öfter wie in der Kirche Saint-Martin in Aime (Savoie) einen rundgebogten Nischenkranz. Fenster und Türen im Innern, Langhausarkaden und Emporenöffnungen sind ungegliedert in die Mauer eingeschnitten. Ebenso ungegliedert sind die Innenwände selbst. Nur selten treten an ihnen in flachem Relief aufgetragene Blendbögen auf, wie in den Chören der Benediktinerkirchen von Hersfeld und Limburg a. d. Hardt, an den Langhauswänden der Kathedrale von Mainz. Auch an den Außenmauern finden wir gelegentlich Blendbögen; wir beobachten sie schon an präromanischen Bauten in Ravenna (Mausoleum der Galla Placidia, S. Apollinare) und dann in romanischer Zeit an den Türmen von Murano (Venezien), Hochelten (Rheinland), der Kathedrale von Trier, an den Langhausmauern in Maria-Laach, Nivelles, Niederlahnstein, der Kathedrale in Bonn, an der Apsis der Kirche von Chignesse-Hamoir (Belgien). Diesem kargen Reliefdekor entspricht die Simplizität der basilikalen Raumdisposition, neben der Rotunden (Saint-Bénigne in Dijon) eine geringe Rolle spielen. Das Langhaus hat meist einen offenen Dachstuhl oder eine flache Holzdecke, selten wie in Saint-Martin-du-Canigou (Roussillon), dem ersten romanischen Bau (1005) mit Wölbung des gesamten dreischiffigen Langhauses, Tonnen- oder wie in der Abteikirche von Ovarra (Katalonien) und in

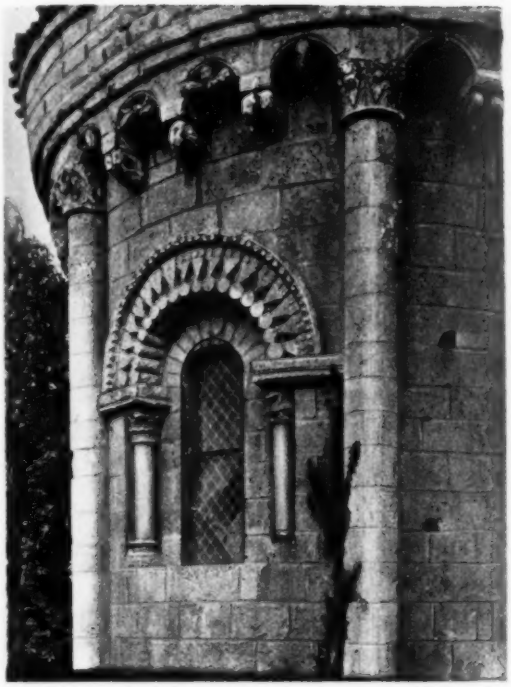
CLERMONT-FERRAND PORTAL VON NOTRE DAME-DU-PORT
Ende 12. Jh. Der giebelförmige Türsturz ist eine primitive präromanische Form, die in den auvergnatischen Kirchen weiterlebt.

SALLES-LES-AULNAY (Char.-Inf.) WESTPORTAL
Klare Abtreppung der Portalgewände. Die Dicke der Mauer wird für das Auge abtastbar.

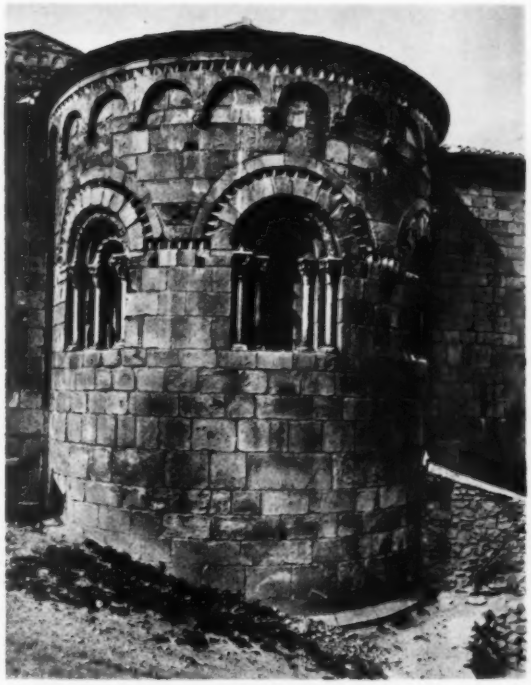
der Kathedrale von Speyer grätige Kreuzgewölbe. Jedoch liegt häufig vor der im Halbkreis gerundeten Apsis mit Halbkugel eine tonnen- oder kreuzgewölbte Chortravee und ebenso ein gewölbtes Joch vor den Apsidiolen, in die die Seitenschiffe enden.

Die einfachen, an architektonischer Form so kargen frühromanischen Baukörper und Räume mögen auf den ersten Blick im Vergleich mit der eklektischen Formenvielfalt und mit der Kompliziertheit der Raumgebilde der präromanischen Architektur wie ein Rückfall ins Barbarische erscheinen. In Wahrheit ist es umgekehrt: barbarisch ist die Richtungslosigkeit und Wahllosigkeit, mit der die präromanische Epoche ererbtes und erobertes Formengut aufgriff und mischte.

In dem Streben nach Formklarheit, Einfachheit und Überschaubarkeit des Raums und bestimmterer Bezogenheit der Raumteile aufeinander bekundet sich die urbanere Kultur. In der ottonischen Architektur hat dieser neue Geist das karolingische Erbe durchdrungen und eine großartige kubische Monumentalität und wohlproportionierte Raumgestalt geschaffen. Das Querhaus schneidet nun in gleicher Höhe und Breite das Langhaus, und das Mittelschiff setzt sich hinter dem Transept fort in dem Chorquadrat, das sich zur Apsis öffnet. Der Raum aber, in dem sich Quer- und Langhaus kreuzen, die quadratische Vierung, wird nach allen vier Seiten durch steinerne Bogen abgegrenzt, über denen in allen Raumteilen in gleicher Höhe die flache Decke liegt. Über der Vierung erhebt sich ein quadratischer Turm, der in den frühromanischen (und ottonischen) Kirchen in Deutschland dem Kirchenraum nicht einbezogen ist. In der Normandie und anderen Gegenden aber — es sind die, die den offenen Dachstuhl der flachen Decke vorziehen — öffnet sich der Vierungsraum in den Turm und erhält durch ihn eigenes Licht. Wir kennen diesen Baugedanken vor allem aus seinen



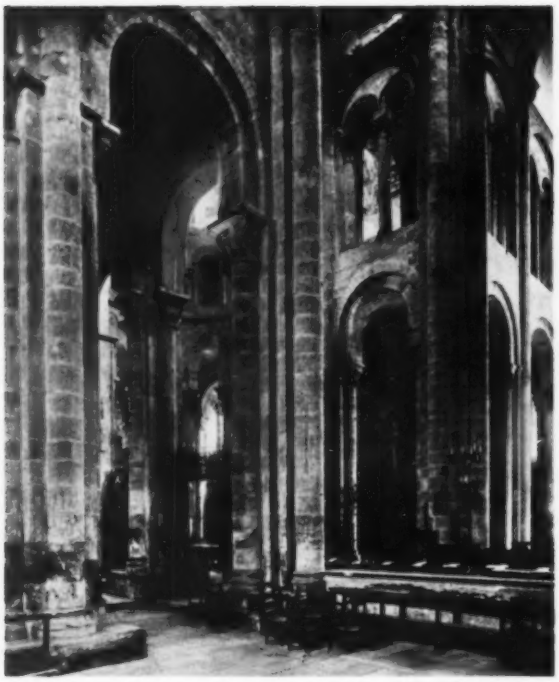
SALLES-LES-AULNAY (Char.-Inf.) APSIS
Dachgesims mit Bogen, die von Konsolen getragen werden. Kräftige Wandsäulen. Dieselbe Durchgliederung an den Fenstergewänden.



CORNEILLA-DE-CONFLENT (Pyr.-Orles) APSIS
Die sonst ungegliederte Mauer tritt durch die mehrfache Abtreppung der Fenstergewände in ihrer ganzen Wucht in Erscheinung.

grandiosen Verwirklichungen in späteren romanischen und gotischen Kirchen der Normandie und Englands (Saint-Étienne in Caen, Saint-Georges-de-Boscherville [Seine-Inferieure], St.-Albans [England], Kathedrale von Coutances [Manche] usw.).

Der katalanische Forscher J. Puig i Cadafalch hat diesen östlichen frühromanischen Stil „premier art roman" genannt. Peter Meyer schlägt in seiner „Europäischen Kunstgeschichte" dafür die Übersetzung „altromanisch" vor. Genauer wäre die Bezeichnung altostromanisch. Denn das für diesen Stil und sein Verhalten zur Mauermasse so charakteristische Oberflächengliederungssystem überschreitet nach Westen nicht die Wasserscheide zwischen Atlantik (Garonne) und Mittelmeer (Rhône) und im Norden nicht die Flußgebiete von Maas und Mosel. In Katalonien fällt die südliche Grenze mit der politischen gegen den Islam zusammen. Der nördlichste Punkt, wo wir jene flache Reliefgliederung des altostromanischen Stils feststellen, ist die 1010 geweihte Klosterkirche von Deventer in der niederländischen Provinz Overijssel. Die östlichsten Punkte sind Hersfeld, Fulda, Prüfening, Splimber in Friaul und Muggia südlich Triest, die südlichsten auf der Apenninhalbinsel Palombara Sabina und Agnani (Kathedrale, 1074) vor den Toren Roms. Die „ottonischen" Bauten Niedersachsens und Westfalens unterscheiden sich in vielem von dem altostromanischen Stil, zeigen häufig aber das selbe Wandgliederungssystem, so die Stiftskirche in Gernrode an der äußeren Langhauswand und am Turm die flachen Blendarkaden, so Sankt-Pantaleon in Köln, die Essener Stiftskirche die Lisenen-Bogenfriesdekoration und die Abteikirche in Hersfeld den Nischenkranz an der Apsis. Obschon die ottonische Architektur in unmittelbarer Nachfolge karolingischer Bauten ihre wunderbar klare und wohlproportionierte Monumentalität entwickelt und die übrige



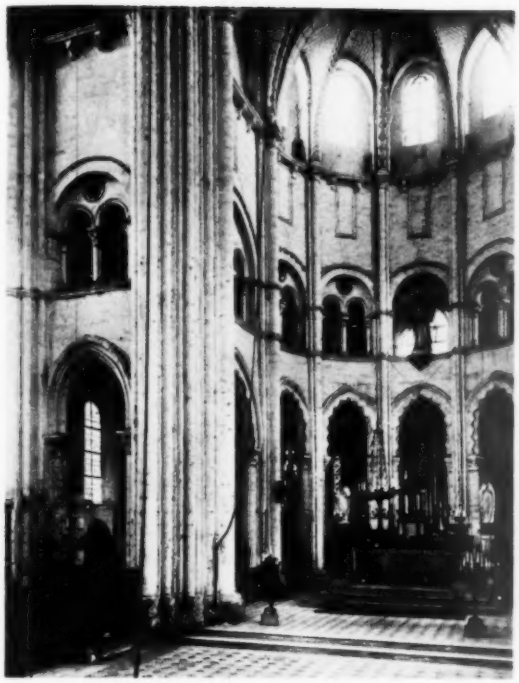
CONQUES-EN-ROUERGUE (Aveyron) CHOR
Blick vom Querschiff
2. Hälfte 11. Jh. Eine der großen Pilgerkirchen.

SOLIGNAC (Haute-Vienne) KUPPELKIRCHE
1. Hälfte 12. Jh. Gliederung nur an den Wänden durch Arkaturen. Sonst ungegliedert.

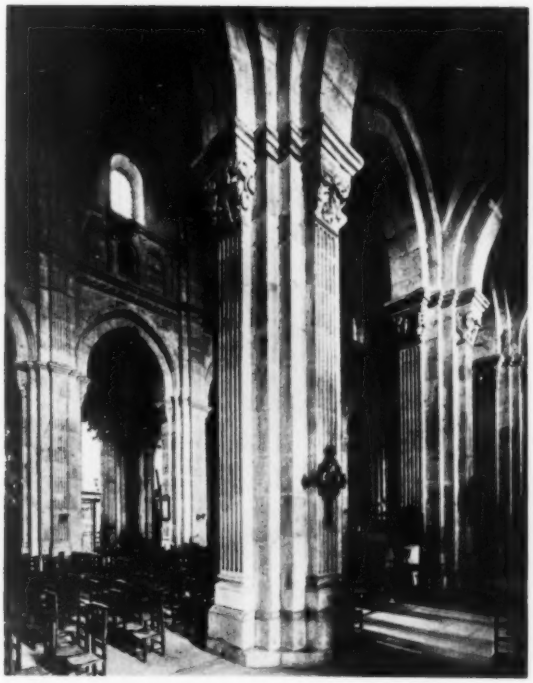
altostromanische Baukunst stärker von orientalischen und frühchristlichen Vorbildern abhängig ist, erscheint es nicht gerechtfertigt, die ottonische Architektur als die „germanische" dem „premier art roman" als der „lateinischen" Kunst gegenüberzustellen, wie das Hans Jantzen in seinem Buche „Ottonische Kunst" tut. Ja eine solche Gegenüberstellung und scharfe Abtrennung ist um so weniger einleuchtend, als hier wie dort das gleiche sinnliche Verhältnis zu Raum und Wand besteht, das gleiche Streben nach Klärung und Festigung des Raumzusammenhangs und der gleiche Scheibencharakter der Mauermassen und ihre nur flach reliefartige Gliederung in die Erscheinung tritt.

Im Westen stellen wir eine dem altromanischen Stil analoge Entwicklungsstufe fest. Diese ist jedoch unabhängig von der altostromanischen Architektur. Die beschriebene Oberflächengliederung ist im Westen unbekannt. Die wenigen Reste aber, die uns von dem altwestromanischen Stil geblieben sind, lassen, worauf wir bereits hinwiesen, schon früh eine Neigung zu stärkerer Wandgliederung und zu reicheren Raumgebilden feststellen. Auch die Bauten des Westens entstehen wie die ottonischen Westfalens und Niedersachsens in unmittelbarer Nachfolge der präromanischen Vorbilder. Aber die Lisenen und Gesimse springen schon in dieser frühen Zeit plastischer hervor.

An die Stelle flacher Lisenen treten an der Langhauswand von Saint-Germain-des-Prés in Paris und an den Außenmauern von Saint-Rémi in Reims Halbsäulen oder in Saint-Hilaire-le-Grand in Poitiers energisch vorspringende rechteckige Streben. Kraftvoll gegliederte Konsolengesimse treten unter den Dachvorsprüngen, aber auch an den inneren Wänden auf. Die Langhausarkaden und Fenster bleiben im Osten noch bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrh. meist ohne Gliederung (z. B. in der Prämonstratenserkirche Knechtstaden, 1151—1181, im Elsaß: Murbach, St. Johann, Rosheim, 2. H. 12. Jh., in Mainz, Worms usw.) oder sie sind nur ganz leicht abgetreppt (z. B. in San Paragorio de Noli bei Genua, in der Abteikirche von Ovarra in Katalonien, in Sankt-Georg in Köln, in der Kirche von Saint-Guilhem-le-Desert [Hérault], noch in Paulinzella, 1. H. 12. Jh., und in Jerichow, 1150). Dagegen finden sich schon im altwestromanischen Stil öfter mit kraftvoller Entschiedenheit



SAINT-GERMER (Oise) ABTEIKIRCHE, BLICK IN DEN CHOR
1140. Umgang mit Kapellenkranz. Über dem Umgang Emporen. Vor den oberen Fenstern der normannische Laufgang. Reich dekorierte Rippen im Apsisgewölbe.

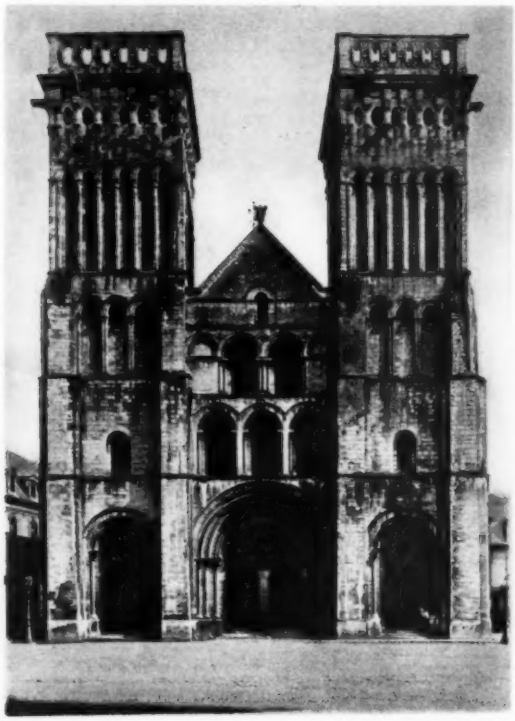


AUTUN (Saone-et-Loire) ST. LAZARE
1132. Unmittelbare Übernahme antiker Motive von römischen Triumphbogen in der Blendgalerie. Kannelierte Pilastervorlagen antiker Bildung. Die Bögen im Scheitel gebrochen.

gestufte Arkaden, so schon Anfang des 11. Jahrhunderts in Saint-Germain-des-Prés in Paris, im zweiten Bau (1080) von Saint-Hilaire-le-Grand in Poitiers, wo auch an den Fenstern schon Gewändesäulchen auftreten. Ebenso werden im Westen die Pfeiler durch rechteckige Vorlagen und Halbsäulen den Bogenläufen und Gurtbögen entsprechend energisch gegliedert. Dazu treten Blendengliederungen an den Hochschiffwänden und in der Normandie vor den Fenstern Laufgänge, die die mächtigen Wände in zwei Mauerschichten aufspalten.

Während im Osten die Mauern in sich geschlossene träge Scheiben bleiben, in die die Öffnungen hart eingeschnitten und auf denen die Gliederungen durch Lisenen, Friese usw. nur in schwachem Relief aufgetragen sind, wird im Westen die Mauermasse nicht nur oberflächlich dekorativ gegliedert, sondern in ihrer ganzen Tiefe plastisch durchgeformt. Diese plastische Durchgliederung macht die Dicke der Wand für das Auge abtastbar und betont mit Nachdruck ihre Wucht und Schwere. Die Mauermasse ist nicht mehr bloß umschließende Hülle, der Raum nicht mehr in ruhige Flächen gespannt. Die Mauermasse ist aktiv belebt, und die Aktivität überträgt sich auch auf die Deckenzone: über den rechteckigen Wand- oder Pfeilervorlagen und Halbsäulen steigen Gurtbögen auf, die die Tonnengewölbe kraftvoll gliedern oder die Felder der rippenlosen Kreuzgewölbe (wie in Sainte-Madelaine in Vézelay) klar und entschieden voneinander trennen. Das starke Gefühl für architektonische Gliederung, das sich in dem Drang zur körperlichen Differenzierung der Raumhüllen offenbart, gibt auch den Antrieb zu einem mit der Mauer stets eng verwachsenen Skulpturenschmuck, wie ihn der Osten weder an Kapitellen, noch an Türgewänden und Friesen in so reicher Fülle und so starker Plastizität kennt. Im Osten bleibt bezeichnenderweise bis zum Ende des romanischen Stils das Würfelkapitell herrschend. Im Westen aber werden von Anfang an aus antiken Vorbildern plastisch durchgeformtere Kapitellformen entwickelt. Schon das normannische Faltkapitell ist eine plastisch durchgebildetere und ent-

BRIOUDE (Haute-Loire) KIRCHE SAINT-JULIEN
Auvergnatischer Typ. Das Querhaus mit Vierungsturm bildet einen mächtigen Körper, an den sich östlich der Chor mit Umgang und Kapellenkranz angliedert. Additive Gruppierung klar voreinander getrennter Baumassen (aufragende Giebelmauern).

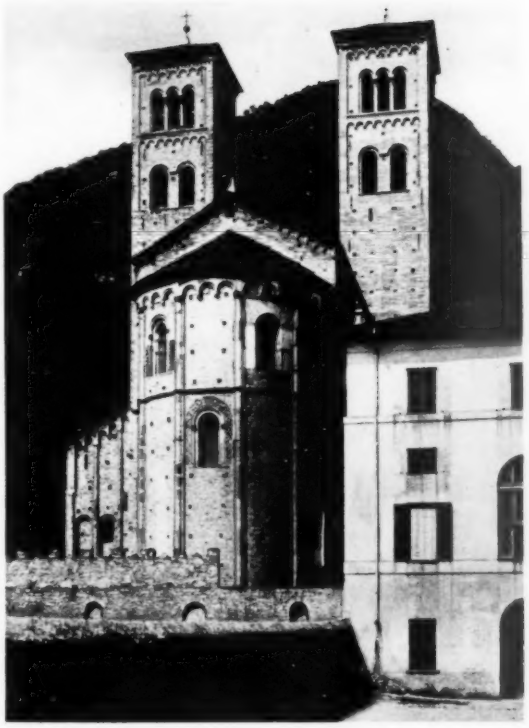


CAEN (Calvados) ABTEIKIRCHE LA TRINITE
Normannische Zweiturmfassade, 1070.

wicklungsfähigere Form als das Würfelkapitell des Ostens.

Dieser westromanische Gliederungsstil ist vom Südwesten Frankreichs im Laufe des 11. Jahrh. nach der Normandie und über Burgund nach Osten und über die Provence nach Italien vorgedrungen. Die burgundischen Bauten vom Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts (der 3. Bau von Cluny, 1088—1096, die Kirchen von Paray-le-Monial, 1104, La Charité-sur-Loire, 1107, Notre-Dame in Beaune, die Kathedrale von Autun usw.) sind völlig westromanisch, obschon wenigstens das östliche Burgund vor dem schulemachenden dritten Bau von Cluny vom altostromanischen Stil beherrscht war. Weiter im Osten aber wird der Gliederungsstil wie später die Gotik nicht nur zögernd aufgenommen, sondern auch nur sehr inkonsequent angewandt. Der gesamte Osten bleibt im wesentlichen dem trägeren Verhalten zur Wand und dem Raumempfinden des altostromanischen Stils treu. Die körperlich differenzierten Gebilde des Westens werden häufig ohne rechtes Verständnis übernommen, so daß die Räume ihre großartige abstrakte kühle Klarheit oft verlieren und doch weit entfernt bleiben von der lebensvolleren sinnlichen Spannung der westlichen Räume.

Die geschmeidigere Baugesinnung des Westens, die sich in der plastischen Durchbildung und straffen architektonischen Gliederung der Mauermassen offenbart, wirkt sich auch in einer reicheren und klareren Raumgestaltung aus. Aus der einfacheren Disposition einer Apsis in der Verlängerung des Mittelschiffs und einer oder mehrerer Apsidiolen am Querschiff wird der benediktinische Staffelchor entwickelt, bei dem der



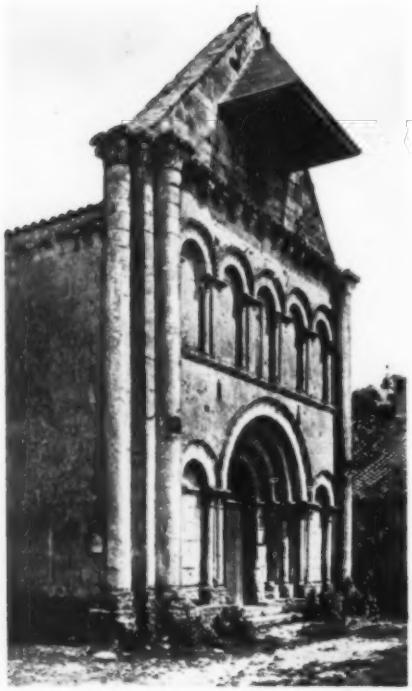
COMO (Norditalien) KIRCHE S. ABBONDIO
Geweiht 1095. Eine von der Kathedrale in Speyer abhängige flachgedeckte Basilika des altostromanischen Stils.

MARIA LAACH, ABTEIKIRCHE, OSTCHOR
Mitte 12. Jh. Reiche altostromanische Gliederung der Außenwände in flachem Relief.

Chor wie in der Abteikirche von Saint-Genou (Indre) sich mit Säulenstellungen nach den über das Querhaus hinaus verlängerten, in Apsidiolen endenden Seitenschiffen öffnet und an den weit ausladenden Querschiffarmen weniger weit nach Osten vorspringende Apsidiolen sitzen. Das ergibt nach außen eine reiche, vielteilige Massengruppierung. Der zuerst in den Krypten des Westens (Saint-Martin in Tours, Kathedrale von Clermont-Ferrand) auftretende Umgang mit anliegenden Kapellen wird im 11. Jahrhundert in der Oberkirche verwirklicht, vor allem in den Pilgerkirchen.

Der Umgangschor mit Kapellenkranz hat sich dann bis Burgund hin allgemein durchgesetzt und bis in die Gotik erhalten, ist aber im Osten nur ausnahmsweise übernommen worden: in dem Bau von Sankt-Godehard in Hildesheim, der 1133 begonnen wurde, und in Erzbischof Albrechts Neubau der Kathedrale von Magdeburg, der dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehört. Charakteristisch für das andere architektonische Empfinden des Ostens ist es, daß der Umgangschor von Sankt-Godehard die im Westen übliche starke Durchgliederung sowohl innen wie außen vermissen läßt und das Langhaus noch wie hundert Jahre früher Sankt-Michael ungegliedert und flach gedeckt ist. Im Magdeburger Chor, also noch in der Zeit der entwickelten Gotik, bleibt trotz kraftvoller Gliederung in der Art der westlichen Architektur der organische Zusammenhang zwischen Pfeilergliederung und Gewölbebildung unklar.

Der westromanische Gliederungsstil hat die orientalischen Einflüsse nicht nur in den eigenen Formcharakter vollkommen eingeschmolzen, sondern stellt allem Orientalischen das spezifisch Abendländische, frei und selbständig aus dem antiken Erbe Entwickelte am eindeutigsten gegenüber. Er erst begründet eigentlich die sich in der Gotik unmittelbar fortsetzende abendländische Formtradition. Nicht erst die Gotik, sondern schon der westromanische Gliederungsstil ist die größte und originalste abendländische Stilschöpfung. Die gotische Architektur hätte sich nie aus dem altostro-



LE SEURRE (Char.-Inf.) FASSADE
Über das Dach hochgeführte Giebelmauer. Kraftvolle plastische Wandgliederung.

AIME (Savoie) KIRCHE ST. MARTIN
Um 1019. Typischer Bau des altostromanischen Stils in Bruchsteinmauerwerk, mit Nischenkranz an der Apsis. Ohne Querschiff. Chor gratgewölbt, Apsiden mit Halbkuppeln.

manischen Stil unmittelbar entwickeln können. Erst der westromanische Gliederungsstil schuf die Voraussetzungen des gotischen. Ja, mit der gotischen Orchitektur bricht nicht die frühere Entwicklung ab und beginnt nicht etwas grundsätzlich Neues. Sie ist vielmehr eine unmittelbare Fortsetzung des westromanischen Gliederungsstils. Das Bedürfnis, die Wand als homogene Einheit in die Erscheinung treten zu lassen, führt schon im westromanischen Stil zur Überhöhung des Bogens und seiner Knickung im Scheitel und zu frei aufragenden Blendgiebeln, wie sie die gotische Architektur in der Gestalt des Wimpergs kennt. Das Bestreben, die Wandgliederung in der Deckzone fortzusetzen, zeigt sich schon in den unter die Tonnengewölbe gespannten Gurtbögen; und in der Kuppel von Saint-Pierre in Aulnay (Charente-Infer.) werden Rippen, zunächst noch rein dekorativ, verwendet.

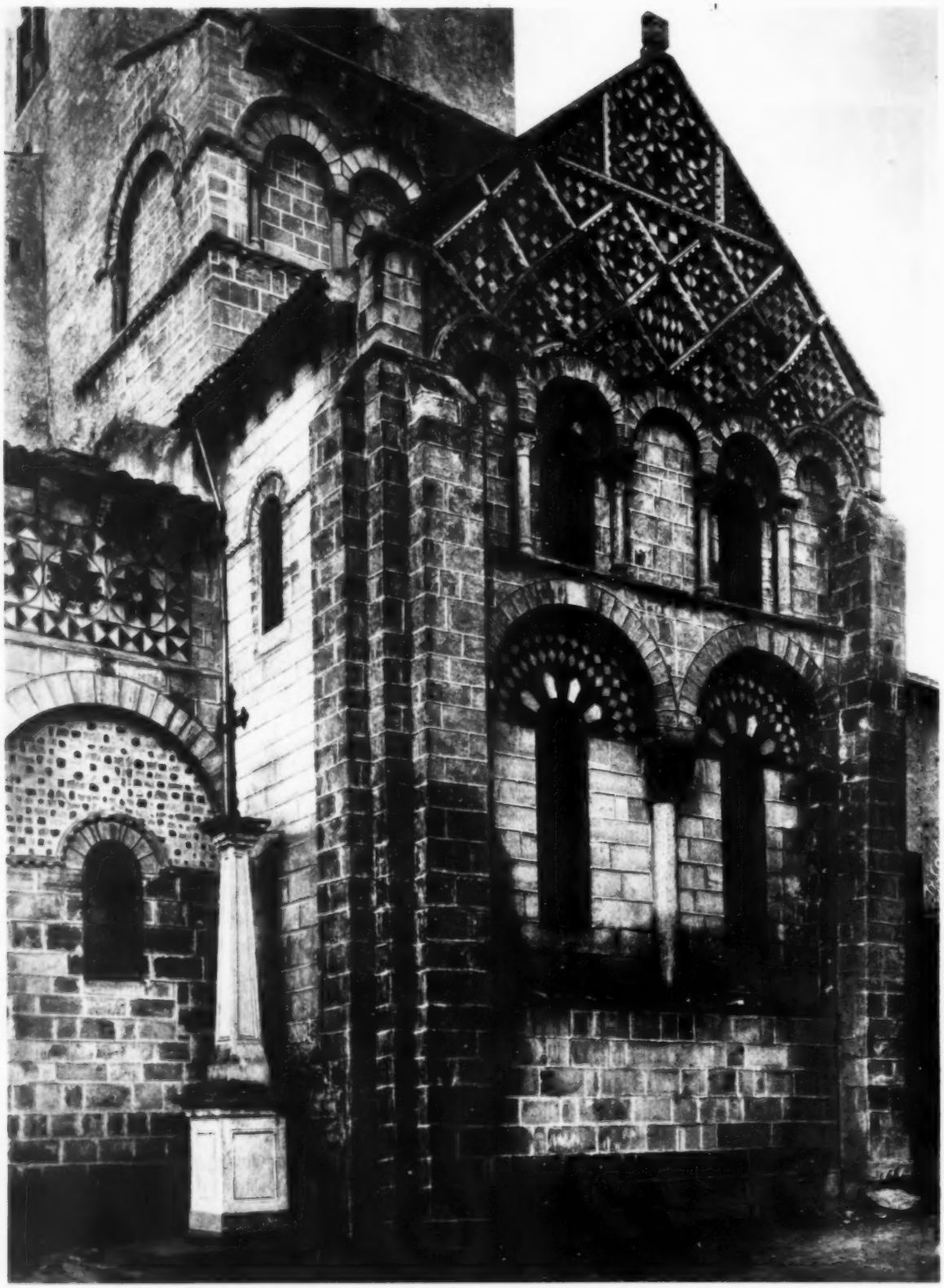
Die Verwandtschaft, ja prinzipielle Gleichartigkeit der westromanischen und gotischen Gliederungstendenz machen die frühen gotischen Kirchen unmittelbar evident, z. B. die Kathedrale von Langres, der Chor von Saint-Germer (Oise), der etwa 1140 vollendet wurde, die um 1170 geplante Kathedrale von Laon, die auch in der äußeren großartigen Massengruppierung noch einen entschieden romanischen Charakter trägt, die Kollegiatkirche Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne (um 1160), wo übrigens die Strebebogen am Chor erst nachträglich hinzugefügt sind.

Im südlichen Verbreitungsgebiet des altostromanischen Stils, in Italien, finden wir mehr Einzelformen des westromanischen Gliederungsstils übernommen, aber mit sehr viel weniger Verständnis verarbeitet als nördlich der Alpen. Die häufige Verwendung von Blendbogengalerien, die in mehreren Geschossen übereinander vor allem die Fassadengiebel der toskanischen Bauten schmücken, der reiche Skulpturenschmuck der Portale mit freistehenden Säulen auf Löwen usw. können darüber nicht hinwegtäuschen. Keinesfalls hat das mit-

MAINZ DOM, MITTELSCHIFF
1. Hälfte 12. Jh. Flache Blendbögen in der Art des altostromanischen Stils an den Mittelschiffswänden. Wölbung 1. Hälfte 13. Jh.

FONTEVRAULT (Maine-et-Loire) ABTEIKIRCHE, CHOR
1125. Einschiffige Kirche, durch sechs Pendentifkuppeln gedeckt. Chor vom Umgang durch Säulenstellung getrennt.

telalterliche Italien die entwicklungsgeschichtlich führende Rolle gespielt, die man ihm lange, vor allem in Deutschland, glaubte geben zu sollen. Mögen auch in Speyer und Mainz lombardische Bauhütten mitgewirkt haben, so sind doch die großen Bauten der römischen Kaiser am Rhein nicht, wie man lange geglaubt hat, von oberitalienischen Vorbildern abhängig. Umgekehrt sind die italienischen Bauten wie die 1095 geweihte Kirche Sant-Abbondio in Como, die eine der schönsten Monumente altostromanischen Stils ist, von Speyer abhängig. Auch die Zwerggalerie, die eine nur der ostromanischen Architektur eigentümliche Form ist, scheint nördlich der Alpen, am Rhein, entwickelt worden zu sein. Wie sehr alle Gliederungsformen in Italien als bloße Dekorationsmotive zwar höchst phantasievoll, aber in ihrem architektonischen Sinn völlig unverstanden verwendet und willkürlich miteinander kombiniert wurden, macht der Vergleich der prächtigen, ganz mit figuraler und ornamentaler Skulptur überzogenen, ja überladenen Fassade von Notre-Dame-La-Grande in Poitiers mit der Blendbogendekoration und reichen Inkrustation toskanischer Kirchen offenbar. Die Prachtfassaden der Toskana lassen das klare architektonische Empfinden des Westens vermissen. Bezeichnend dafür ist eine Einzelheit an der Kathedrale von Pisa: die Bogenstirnen der Blendbogen verbreitern sich im Scheitel. Der westromanische Stil ist gewissermaßen der monumentale Ausdruck des zu sich selbst gefundenen Abendlandes, die Äußerung seines antiorientalischen Geistes. Selbst in den gewiß von Byzanz nicht unbeeinflußten aquitanischen Kuppelkirchen, die eine Fortsetzung in gotischer Form in der Kathedrale von Poitiers und ihren Verwandten gefunden haben, kommt das aktive Verhalten zu Mauerkörper und Raum zur Geltung; man vergleiche die noch ganz „byzantinisch" ungegliederte Kuppelkirche von Solignac (Haute-Vienne) mit der späteren, reiferen, echt westromanisch durchgliederten von Angoulême und Fontevrault.



CHAURIAT (Puy-le-Dome) SÜDLICHES QUERSCHIFF 12. Jh.
Beispiel der starken Gliederung an den Außenwänden auvergnatischer Kirchen

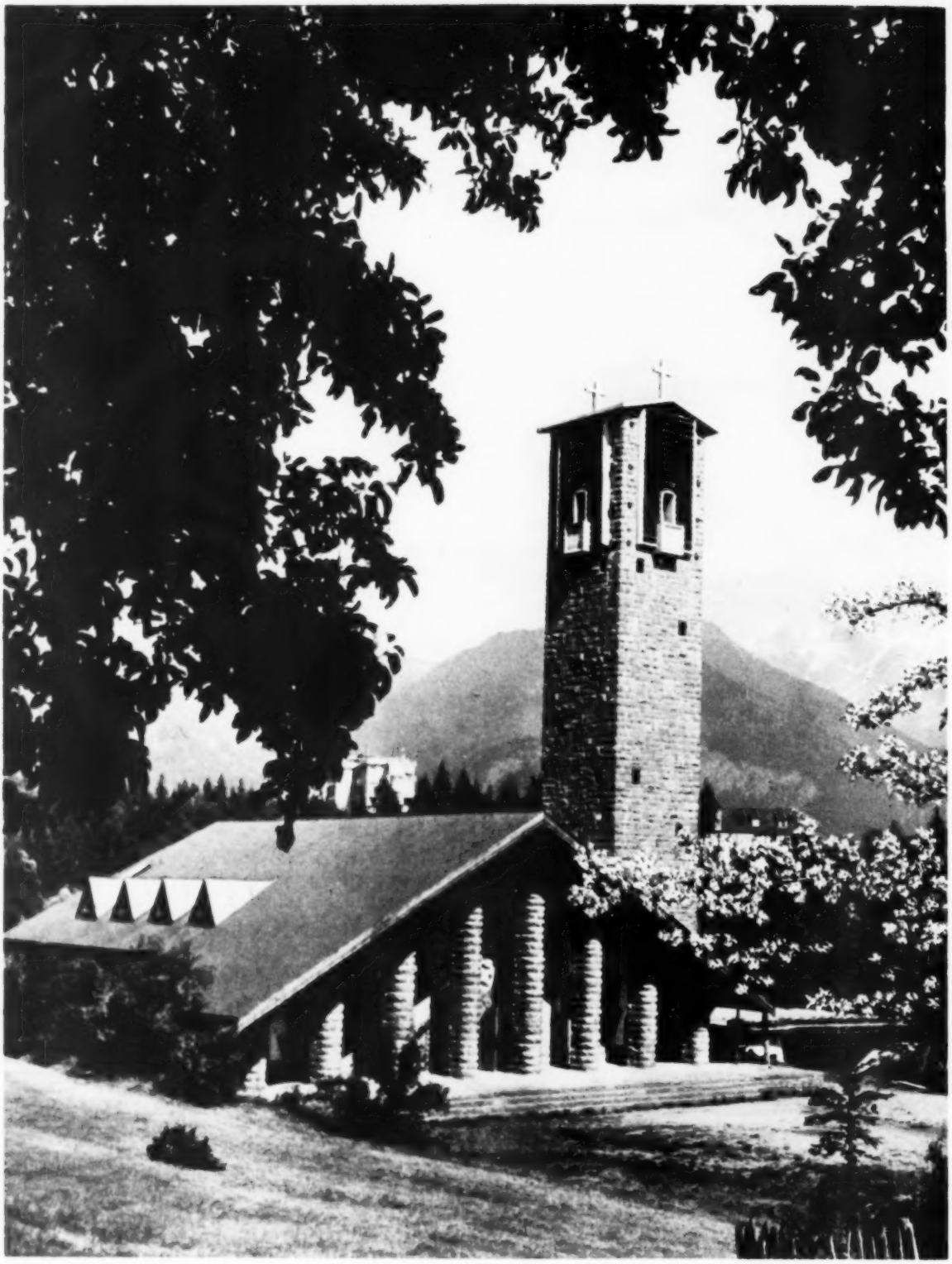
CHARTRES, PHILOSOPH (ARISTOTELES) AN DER WESTFASSADE

# CHARTRES

Lange verwehrte Insel, sehnsüchtig harrte
ich deiner. Da ragt sie — Chartres.
Kaum ertastet der Fuß das Land, lockt die Schale
des Heils den Pilger: das Königsportal.
Stein mit Stein umschlingt sich in schwingendem Reigen.
Strebender Tempel, o Wunder der Leiden
Tausend fühlender Hände. Gefüge der reinen
Seele voll zarter Unrast und Pein.
Hier wohnt der uralte Gott. Sein glühender Kern
brennt silbrig wie mondene Ferne.
Hüllend bedeckt Seine sinnenden Hände
Duftstaub der Zeit, die nie endet.
Steilende Wucht im Wuchs der Gefährten.
Blicke wehn über schweigende Erde.
Wo endet die Kunst? Wo beginnt hier der Glaube?
Wer verbirgt die letzte Pforte des Baus?
Herz, jetzt spürst du das Beben des Lichtes
in dir und ein Glanz erhebt dein Gesicht.
Habe Geduld! Chartres enthüllt dir ein anderes Antlitz
und ein zweites Strahlengewand. Tritt
in das Schiff. Im hohen, asketischen Raume
farbiges Dämmern im Grunde raunt,
droben singen die Fenster lichttrunkene Lieder.
Gläserner Mosaiken zitternde Zierde
stürzt in Gewölbe. Dunkelnde Bläue
löscht das kristallene, waltende Feuer.
Sphärenmusik verströmt zu den Grüften.
Stürmisches Brennen lenzlicher Düfte
greift dich wie ewigen Frühlings Zauber,
wandelt dich plötzlich in leuchtenden Staub.
. . . Furchtbar die Sucht nach vollkommener Gleichung,
furchtbarer noch das Ziel, das erreicht.
Kämpfend und suchend wurdest du wiedergeboren.
Aber — den Sieg in der Hand — hast du alles verloren.

Aleksis Rannit

Aus dem Estnischen von Erich Müller-Kamp



M. — A. COUTURIER, O. P.

# DEN GROSSEN MÄNNERN — DIE GROSSEN DINGE

I.

Dieses eben war eine ununterbrochene Tradition: Von Jahrhundert zu Jahrhundert, so verschieden und revolutionär die großen Meister westlicher Kunst auch waren: sie fanden stets Päpste, Bischöfe, Äbte, die ihnen — mitunter trotz schwer zu überwindender Hindernisse — die Ausführung der größten Monumente der Christenheit anvertrauten. Von Cimabue und Giotto bis zu Piero, von Masaccio und Michelangelo bis zu Raphael, von Tintoretto oder Rubens bis zu Tiepolo blieb diese Tradition des Mutes und wechselseitigen Vertrauens lebendig. Die mächtigsten Strömungen westlicher Kunst waren niemals von der Kirche weggeleitet worden.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts beginnt eine völlige Änderung: die großen Männer werden einer nach dem andern verdrängt, und zwar zugunsten „zweitrangiger", dann mittelmäßiger Talente, dann der Angeber und schließlich der Kaufleute. Die größten Bauwerke sind künftig die schlimmsten (Lourdes, Fourvière, Lisieux usw.). Innerhalb des großen Werkplans der „Chantier du Cardinal" (Bauplätze des Kardinals; Anm. d. Übers.) konnte es geschehen, daß hundertzwanzig Kirchen in der Umgebung von Paris errichtet werden, ohne daß man einen einzigen der großen, in der ganzen Welt geachteten französischen Architekten zu Rate zieht. Das ist die tatsächliche Lage. Wie ist sie zu erklären?

II.

Die wahrhafte Erklärung ist recht einfach: die verantwortlichen kirchlichen Kreise (wie übrigens die entsprechenden zivilen) wußten nicht mehr, wer die wirklichen Meister waren.

Die Gründe, weshalb sie es nicht wußten, kann man in vier Punkten zusammenfassen:

1. Die rasche Entchristianisierung Europas und der fortdauernde Rücklauf der Kirche auf allen Gebieten der Kultur und des Lebens, wo gerade der Klerus den wahrhaft großen, der Kirche aber immer mehr entfremdeten Männern hätte „begegnen" können und müssen.

2. Das Abgleiten wirklicher Kultur (nicht der Bücher-Kultur) selbst innerhalb der kirchlichen Kreise (und auf allen Stufen der Hierarchie) — ein Abgleiten, veranlaßt gleichzeitig durch die fortan erschöpfenden Aufgaben des Apostolats und die zunehmenden Spezialisierungen heutiger kultureller Tätigkeit — ein solches Abgleiten, daß man auf diesen Gebieten künftig zu sehr „unter" den großen Künstlern steht, unter ihren Sorgen, ihren Leidenschaften, ihrer Mentalität, um in ihnen die wahren Meister zu erkennen und sie zu verstehen.

3. Der vorherrschende Einfluß der akademischen Kreise auf den hohen Klerus, der dadurch entstanden ist, weil sich diese Kreise zwischen der Kirche und den authentischen Schöpfern zu einem sichtsperrenden Schirm und zu einem Damm erhoben, — und sich übrigens seitdem die Bestellungen sicherten.

4. Bei den Meistern die seit 1850 sehr rapide, deshalb bestürzende Evolution der Kunstformen. Eine Evolution, die nach der radikalen Restauration unerbittlich durch die Meister die allein wesentlichen ästhetischen Werte anstrebt (d. h. die ausschließliche Lösung der Probleme reiner Schönheit, welche dem breiten Publikum unzugänglich sind), und zwar dergestalt, daß diese Restauration, die gesamte Kunst des Westens rettend, gleichzeitig immer mehr die großen Künstler von der allgemeinen Befangenheit und dem allgemeinen Geschmack des Publikums aller Kreise trennte.

III.

Was bleibt zu tun, nachdem dies gesagt ist?

Ist die Zuflucht zu den zeitgenössischen großen Künstlern möglich? Unter welchen Bedingungen und bei Beachtung dessen, was sie sind und was wir sind, wird diese Zuflucht ersprießlich sein?

1. Eine vorausgehende Sicherheits- und Gesundheits-Maßnahme ist erforderlich: a priori alles als verdächtig zu betrachten, was von den akademischen Kreisen kommt (Institut, Prix de Rome, Ecole des Beaux Arts). Seit hundert Jahren findet man dort nur eine Opposi-



ASSY
Notre Dame de toute Grâce, Architekt Maurice Novarina

tion wider die wahrhaften Werte und eine beharrliche Unfähigkeit. Bis zum Beweis des Gegenteils sind solche Kreise also der Erfüllung jeder bedeutenden Aufgabe unfähig.

2. Positive Lösung: „Den großen Männern — die großen Dinge." Eine Kathedrale ist zu bauen? Man wird sich sagen: „Es muß auf der Welt einen Architekten geben, der der größte Architekt der Welt ist. Diesen Architekten eben haben wir zu entdecken. Wir vertrauen ihm den Bau der Kathedrale an, denn er ist dieser Aufgabe würdig und fähig . . ."

Das gleiche gilt für irgendein großes Werk der Malerei oder Bildhauerei. Wir werden uns erinnern, daß Frankreich große lebende Maler und Bildhauer besitzt. Sie sind heute berühmt und weltbekannt. An sie wird man sich wenden. Grundsätzlich. Selbst wenn sie ablehnen sollten, man muß zunächst bei ihnen anfragen. Und nur anderswo hingehen, wenn sie ablehnen. Auf diese Weise kann eine Tradition der Größe gerettet und erhalten werden; und der Wille zur Größe, der unerläßlich für das Heil und auch für die Ehre christlicher Kunst ist.

Es gibt Einwände:

1. „Das würde zuviel kosten." Ein fadenscheiniger Vorwand: enorme Summen wurden von den Gläubigen gespendet und von den übelsten Mittelmäßigkeiten in allen Ländern verschlungen: Lisieux, Madrid, Fatima . . . Wenn man auch nicht das Recht hat, von den großen Künstlern die bewundernswerte Uneigennützigkeit zu erwarten, die sie in zahlreichen Fällen zeigen (so z. B. kürzlich in Assy und in Vence), so bleibt die Bereitschaft der meisten zu sehr großzügigen Konzessionen, sobald es um ein Werk geht, dessen hohe Würde sie fühlen.

2. „Sie werden nicht machen, was man will . . ." Aber ja, Gott sei Dank! Denn „was man will", was man gern möchte, wäre oft bedeutend minderwertiger, als was sie machen würden, selbst wenn sie ihrer eigenen Inspiration überlassen bleiben. Und jedenfalls beweist die Erfahrung, daß ein großer Künstler, selbst seiner alleinigen Kraft überantwortet, aus seinem Innern etwas schöpft, was unendlich wertvoller ist als das abgeschmackte Zeug der folgsamen Mittelmäßigen, die allgemein gemäß ihrer Mittelmäßigkeit „leitbar" sind.

3. „Sie sind nicht gläubig . . ." Zunächst wissen wir nicht, was im Geheimen des Herzens vorgeht — noch welche Ergänzungen die unmittelbaren Erkenntnisse des Genies plötzlich hervorbringen können. Das Genie gibt nicht den Glauben, aber zwischen der mystischen Inspiration und der Inspiration der Helden und Künstler existiert eine zu tiefe Analogie, als daß ein günstiges Vorurteil nicht ohne weiteres zu ihren Gunsten ausfiele. „Man soll stets für das Genie wetten", pflegte Delacroix zu sagen.

Immerhin muß man nach diesen Ausführungen noch erwähnen, daß es selbst bei den Allergrößten keineswegs darum geht, von irgendeinem irgend etwas zu erbitten. Für diese Arbeit wäre Rouault eher ausersehen als Matisse, für eine andere Arbeit Matisse geeigneter als Picasso oder Chagall oder Léger . . . und umgekehrt. Man würde von Perret nicht verlangen, was man von Le Corbusier erwarten könnte.

Und schließlich darf der Priester selbst dem Genie gegenüber nie vergessen, daß ihm zu Beginn eine Rolle und strenge Pflicht als Inspirator zufällt: ihm obliegt, die Ideen und Themen zu liefern. Die größten Meister wünschen ausdrücklich klare Programme und fürchten keineswegs die strikten Erfordernisse liturgischer Regeln.

Niemand könnte also den Priester dispensieren, Ideen zu liefern, und sogar sehr genaue Ideen. Aus diesen Ideen „bildet" eben der Künstler „Formen". Und gerade in diese Ausarbeitung der Formen dürfen wir um keinen Preis eingreifen. Es geht um eine Geburt: unsere Rolle ist, die Freiheit, die Reinheit, die verletzliche Schwäche dieser Geburt zu behüten, und zwar kraft der Freundschaft, der Achtung und des Gebets.

Eine letzte Bemerkung drängt sich auf: alles was wir hier sagen, schließt nicht die Bedingung ein, zweitrangige Künstler beiseite zu schieben. Das wäre weit gefehlt: In jeder Epoche haben bescheidene Begabungen durch rührende und würdige Werke die christliche Kunst bereichert, und diese gehören zu unseren teuersten Schätzen. Aber gestern wie heute ist es die Aufgabe der Größten, den Weg zu bahnen und zu weisen.

(Autorisierte Übertragung aus dem Französischen von Alexandre Alexandre, Paris.)

HONORE DAUMIER, ECCE HOMO!
Essen, Folkwang-Museum

LEOPOLD ZAHN

# KIRCHE UND MODERNE KUNST

„Ist die moderne Kunst atheistisch?" fragte unlängst der Freiburger Kunsthistoriker Hubert Schrade*). Seine Frage war provoziert worden durch Hans Sedlmayr, der in einem Aufsatz über die „Kunst im Zeitalter des Atheismus"**) der modernen Kunst das Brandmal des Atheismus aufgedrückt hatte. Dieser Diffamierung trat Schrade entgegen, indem er als ein „weit über sich selbst hinausweisendes Beispiel" den Stammvater der modernen, antinaturalistischen, ja abstrakten Malerei anführte: Paul Cézanne, der nicht nur ein kirchentreuer Katholik war, sondern auch eine selbst in Zeiten unerschütterten Gottesglaubens seltene religiöse Feinfühligkeit an den Tag legte: er sollte von Clémenceau ein Porträt malen; er versuchte es; bei der dritten Sitzung konnte er nicht weiter. Eine Mauer. „Sie verstehen, das Modell hatte auf mich gewirkt, innerlich. — Dieser Mensch glaubte nicht an Gott. Verstehen Sie . . . . Machen Sie von so etwas ein Porträt."

Ich finde, dieses Beispiel ist wohl imstande, die Behauptungen Sedlmayrs zu entkräften, daß der Atheismus das entscheidende Kriterium der modernen Kunst ist. Aber auch die These, „unserer Zeit", die irgendwann im 18. Jahrhundert begonnen habe und wer weiß wann enden werde, sei das „Zeitalter des Atheismus", erscheint mir durchaus anfechtbar.

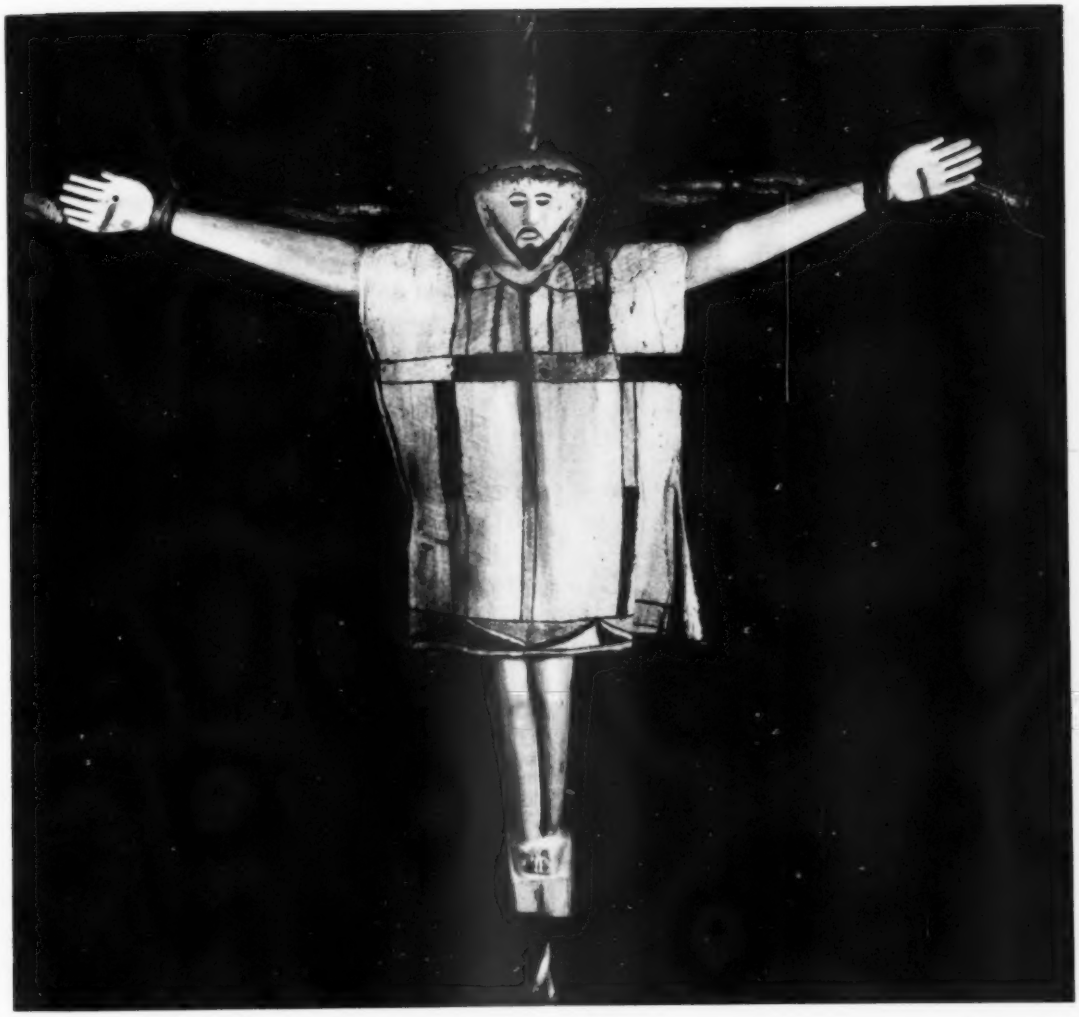
Gibt es denn heute noch jenen virulenten Atheismus, der die geistige Struktur des 19. Jahrhunderts (besonders in der zweiten Hälfte) bestimmte? Gibt es noch die frischfröhliche Zuversicht der Naturwissenschaftsgläubigen, wie sie in der Ära Häckel monistische Herzen erfüllte? Ereignete sich seit 1900 nicht eine Grundlagenkrise der Physik? Brach nicht die kausaldeterminierte „Wirklichkeit" zusammen? Darf man heute nicht viel eher von einer malaise der Gottlosen, einem „Heimweh des Unglaubens" sprechen? Und von einer Wiedergeburt des Religiösen, vor allem in den Reihen der schöpferischen Elite: bei Dichtern, Musikern und bildenden Künstlern?

Die Entfaltung der christlichen Lyrik in unserer Zeit bestreitet sogar Sedlmayr nicht. Er nennt Coventry Patmore, Francis Thompson, Charles Péguy, die Chilenin Mistral, Gertrud von Le Fort und T. S. Eliot; er hätte zumindest noch Paul Claudel, Francis Jammes, Max Jakob, Pierre Jean Jouve, Pierre Emanuel und Auden nennen müssen. Und im Roman, der im 19. Jahrhundert ein Reservat der ungläubigen Schriftsteller gewesen ist (Manzonis „Promessi sposi" ausgenommen), spielt heute das religiöse Problem eine hervorragende Rolle — denken wir nur an Bernanos, Mauriac, Julien Green, Graham Greene, Maurice Evelyn Waugh, Elisabeth Langgässer. Mit Vorliebe, scheint's, lassen sich auch die Avantgardisten der Musik — Honegger (in seiner „Johanna auf dem Scheiterhaufen"), Messiaen, Rivier — von religiösen Themen inspirieren.

Und die modernen Maler und Bildhauer, deren Formensprache nach Sedlmayr vom Atheismus geprägt ist, — wie verhalten sie sich zur Religion, zum Christentum, zur Kirche? Wie sich diese zu ihnen?

*

Seit 1946 wurden auch in Deutschland fortlaufend Werke christlicher Kunst ausgestellt. Die bedeutendste dieser Veranstaltungen war wohl die Kölner Ausstellung „Christliche Kunst der Gegenwart", 1948, eine Art Generalprobe für die große internationale „Ausstellung zeitgenössischer christlicher Kunst", die 1950 in Rom stattfand. Am Eingang zu dieser Ausstellung konnte man einen Satz aus der päpstlichen Enzyklika „Mediator Dei" vom Jahre 1947 lesen; er lautet: „Man soll nicht allgemein und von vornherein die neuen Formen und Bilder zurückweisen; es ist durchaus notwendig, daß man unter kluger Vermeidung des exzentrischen Realismus wie des übertriebenen Symbolismus auch der modernen Kunst freie Bahn läßt, sofern sie mit der nötigen Achtung und Verehrung den heiligen Gebäuden und Bräuchen dient." Diesen Passus haben die Juroren nicht ängstlich ausgelegt: wurden doch selbst



Kunst der Missionsländer HOLZKRUZIFIX Amazonenstrom

Werke der gegenstandslosen Kunst von ihnen zugelassen.

*

Gleichzeitig mit der „Ausstellung zeitgenössischer christlicher Kunst" fand in Rom, in der Vatikanstadt, die „Mostra d'arte missionaria" statt. Ihr extensiver Erfolg war sehr groß: 280 936 Besucher in den 160 Tagen ihrer Dauer. Sie erteilte uns die Lehre, daß sakrale Kunst in einer noch magisch bestimmten Menschheit günstigere Voraussetzungen findet als in einer durchrationalisierten.

Echtheit, Intensität und Formsicherheit der außereuropäischen ars sacra sind oft erstaunlich. Das gilt für die Missionsländer mit alter Kultur (wie Indien, Vietnam, China, Japan), vor allem aber gilt es für die primitiven Völker, unter denen die Eingeborenen Westafrikas durch plastische Begabung hervorragen. Die Affinität zwischen Arbeiten der Primitiven und solchen der mo-

ST. PETER, TERRAKOTTA
Kunst der Missionsländer, Westafrika

dernen europäische Künstler fällt auf; hier ist ein Bild, das an Rouault erinnert, dort eine Statue, die an Barlach denken läßt; als tertium comparationis stellen sich manchmal romanische Kunstwerke ein. Die Kunst der „missionierten Völker" ist nicht nur ein feierliches Dokument für die Einheit und Universalität der katholischen Kirche, sondern auch, wie Papst Pius XI. hervorhob, ein Beweis dafür, „daß die christliche Idee unaufhörlich fruchtbar ist, selbst auf künstlerischem Gebiete".

*

Nur im 19. Jahrhundert hätte man Grund gehabt, daran zu zweifeln, doch selbst damals entstand ein Werk wie Daumiers „Ecce homo". Aber hat den traurigen Tiefstand der christlichen, vor allem der kirchlichen Kunst nicht die Kirche mitverschuldet, indem sie sich einem ängstlichen Eklektizismus und Konventionalismus verschrieb und den tempelschänderischen Devotionalienpofel in ihr Haus einließ? So hat sich zwischen Kirche und Kunst eine Kluft aufgetan, die auch von Männern der Kirche immer schmerzlicher empfunden wird. An Versuchen, sie zu schließen, fehlte es in den letzten Jahrzehnten keineswegs. Der erfolgreichste knüpft sich an eine kleine Gebirgskirche im Mont-Blanc-Gebiet. Gemeint ist die fast schon zu Weltberühmtheit gelangte Kirche von Assy, die am 4. August vergangenen Jahres eingeweiht wurde. Begonnen wurde ihr Bau 1937***). Auftraggeber war der Domherr von Devémy, der in einem Lungensanatorium der Gegend als Seelsorger wirkte. Novarina, ein bereits als Kirchenarchitekt erprobter Baumeister, übernahm den Bau. Als hauptsächlichen Baustoff verwendete er einen grünen Granit, der sich an Ort und Stelle fand, und grauen Marmor. 1938 war die Krypta fertig, deren kleine Glasfenster von Marguerite Huré stammen. Auf einer Pariser Ausstellung im Jahre 1939 sah Devémy Glasfenster von Rouault, die ihn begeisterten. Er trat in Verbindung mit dem Künstler und gewann ihn zur Mitarbeit an der Kirche in Assy. Der Krieg verlangsamte die Bauarbeiten, aber 1942 war die Kirche im großen und ganzen fertiggestellt. 1943 erklärte sich Pierre Bonnard bereit, für den Altar des südlichen Seitenschiffs ein Gemälde, den heiligen Franz von Sales und die Kranken darstellend, auszuführen. 1945 begann Fernand Léger mit den Mo-

saikarbeiten für die Fassade der Kirche und Jean Lurçat mit dem Wandteppich für die Apsis. Léger legte seinen Darstellungen die Litaneien der Jungfrau Maria zugrunde, während Lurçat eine Stelle aus der Apokalypse (XII. 1—9) als Thema wählte. 1947 erbot sich der Bildhauer Jacques Lipchitz für die Kirche eine Marienstatue zu modellieren. Von Georges Braque stammt die Bronzetüre des Tabernakels, von Henri Matisse das Altarbild im nördlichen Seitenschiff, das den heiligen Dominikus darstellt, auf Keramik gemalt. 1949 begann Germaine Richier den großen Kruzifix für den Hauptaltar; für die Taufkapelle schuf Marc Chagall eine Reihe von Darstellungen. Als Mitarbeiter an der künstlerischen Ausgestaltung der Kirche sind noch zu nennen: Jean Bazaine, Berçot, Brianchon, Pater Couturier, Herbert Stevens, Théodore Strawinsky. Gläubige und Ungläubige, Christen und Juden, Katholiken und Kommunisten haben einträchtig das Werk von Assy geschaffen. Der priesterliche Bauherr hat sich auch nicht gestoßen an der unchristlichen Herkunft der modernen Formen, er hat „auf das Genie gewettet", in der Überzeugung, daß eine Regenerierung der christlichen Kunst nur möglich ist, wenn die besten Meister der Gegenwartskunst an ihr mitschaffen; er vertraute auf die Macht des Geistes, von dem wir nicht wissen, von wannen er kommt, noch wohin er geht. Und der weht, wo er will.

*

Den Wagemut, den Domherr Devémy bewies, hat vielleicht noch Rev. Walter Hussey überboten, als er den meistdiskutierten und angefeindetsten Bildhauer Englands, Henry Moore, beauftragte, für seine kleine anglikanische Kirche St. Matthew in Northampton, einer Industriestadt drei Bahnstunden nördlich von London, eine Madonna mit Kind zu schaffen. Viel stärker als auf dem Festland sind ja in England die Widerstände gegen die moderne Kunst, und die Autorität der Royal Academy stützt hier noch mit Erfolg eine akademische Kunstübung, die anderswo bereits völlig in Mißkredit geraten ist. Auch der Pfarrherr von St. Matthew litt unter der „gewissen tückischen Konvention, die sich in die religiöse Kunst eingeschlichen hatte" (Rouault), und als ihm ein Gönner eine Summe für die Ausschmükkung der Kirche schenkte, fragte er bei Henry Moore

HOLZSTATUETTE
Kunst der Missionsländer, Westafrika

an, ob er eine Muttergottes-Statue ausführen wolle. Moore sagte freudig zu, und 1944 wurde die Statue in St. Matthew aufgestellt. Sie fand zuerst, wie nicht anders zu erwarten, wenig Beifall. 75 Prozent der Pfarrkinder verhielten sich ablehnend. Doch ein paar Jahre später hatten etwa 70 Prozent der Kirchgänger ein positives Verhältnis zu der Mooreschen Madonna gefunden. Der nächste Schritt, den Reverend Hussey wagte, war noch kühner: er ließ für die der Madonna gegenüberliegende Wand eine Kreuzigung von Graham Sutherland malen. Sutherland, geboren 1903, zählt mit John Piper und Henry Moore zu den Protagonisten der modernen Kunst in England, und seine Kreuzigung war nicht gerade das, was sich durchschnittliche Kirchgänger unter „erbaulich" vorstellen. Auch die moderne Dichtung und Musik zog Hussey für seine Kirche heran. W. H. Auden, heute nach T. S. Eliot der bedeutendste religiöse Dichter angelsächsischer Sprache, schuf auf den St. Matthewtag 1947 Liturgie, Gebet und Psalm für Husseys Kirche, und Benjamin Britten, der berühmte Opernkomponist, schrieb für sie eine Kirchenmusik.

Nicht in den Kulturzentren, nicht in Paris oder London, sondern in entlegenen Gegenden vollzogen sich die denkwürdigen Begegnungen zwischen Kirche und moderner Kunst, Begegnungen, die das Nietzsche-Wort: „Kunst und Christentum, das bringe mir einer zusammen" ad absurdum führten.

Und Deutschland? Künstlerische Kräfte zu einem gemeinsamen Werk ad majorem dei gloriam sind vorhanden: für die Architektur Domenikus Böhm (auf katholischer) und Otto Bartning (auf protestantischer Seite), für die Malerei Karl Caspar und Werner Scholz (warum nicht auch Werner Gilles?), für die Bildhauerei Marcks, Mataré, Scharff, Knappe, für die Glasmalerei Meistermann und Giesz, um nur einige der wichtigsten Namen zu nennen. Es fehlte bisher nur eine Persönlichkeit mit der Initiative des französischen Domherrn oder des anglikanischen Pfarrers.

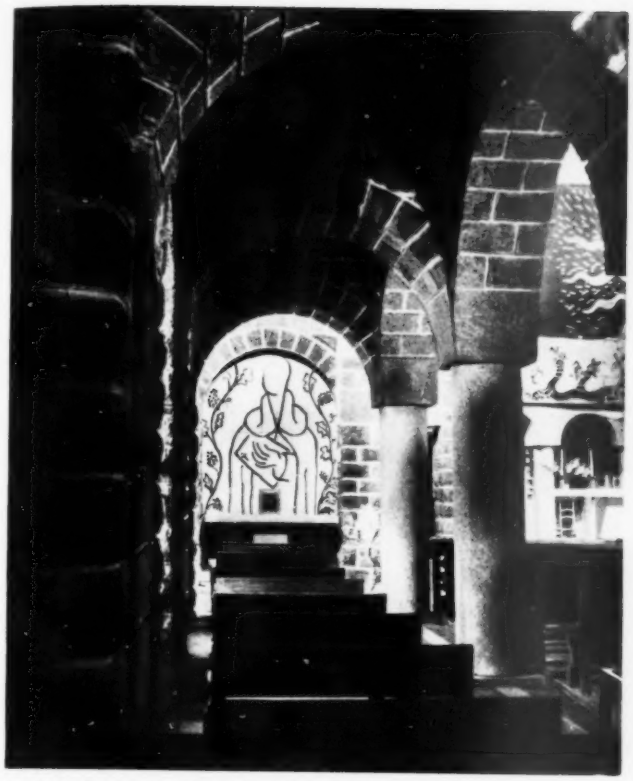
---

*) In der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung" vom 22. Dezember 1950.

**) In der Münchner Zeitschrift „Das Münster", III. Jg. 1950, H. 5-6, S. 177 ff.

***) Sonderheft der Zeitschrift „L'art sacré" Sept.-Okt. 1950.

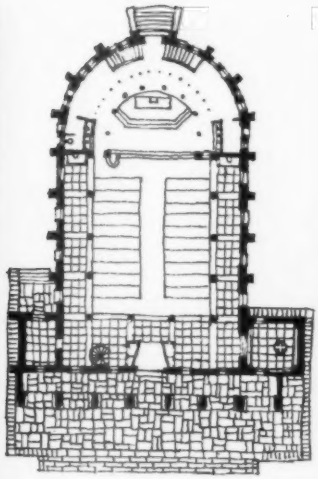
DIE MÄRTYRER VON UGANDA
Kunst der Missionsländer, Rhodesien



Nördliches Seitenschiff mit Hl. Dominique von Matisse, Keramik

Mittelschiff und Hauptaltar, Kruzifix von Richier, Wandteppich von Lurcat (nach Apok. XII, 1—9)

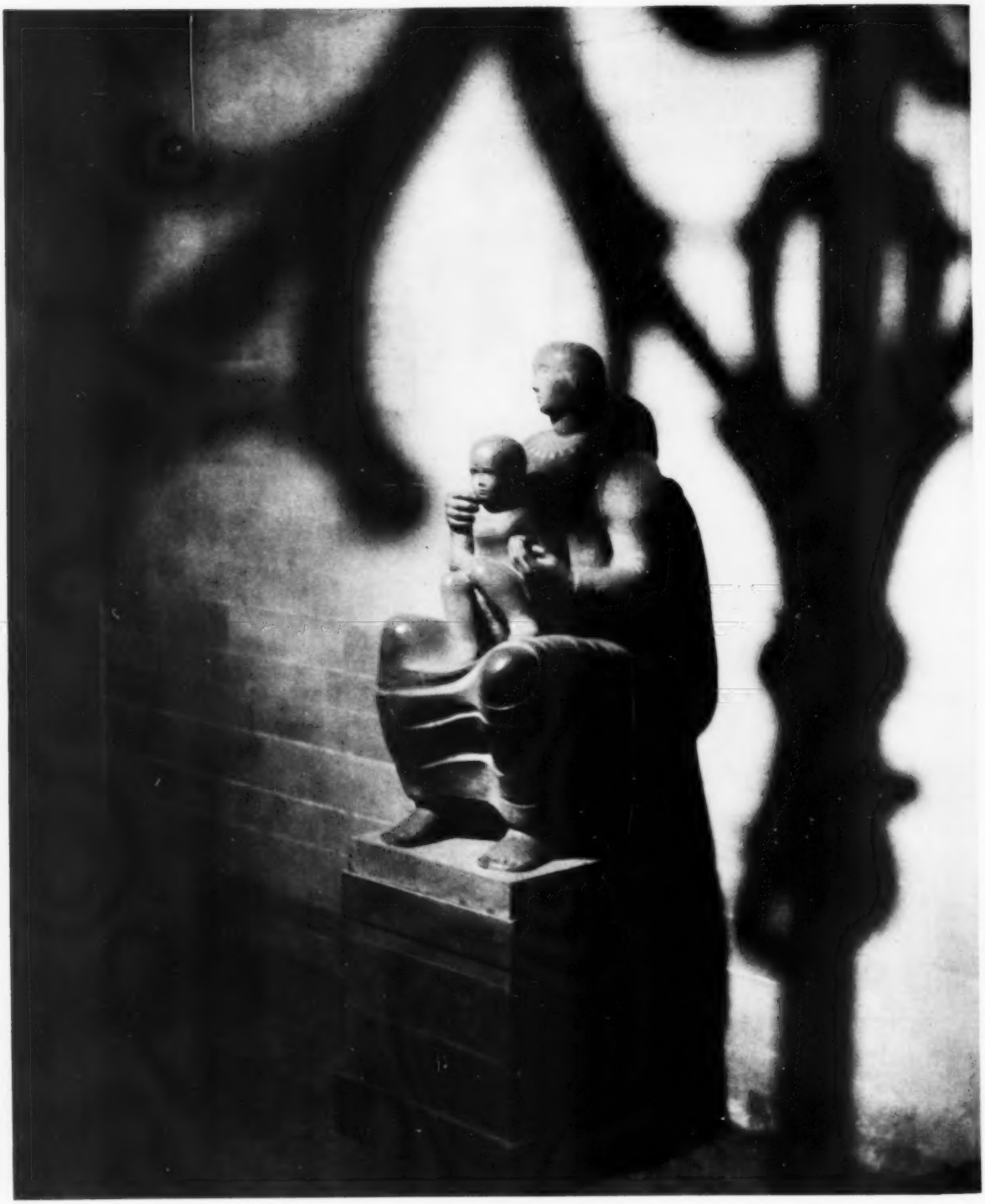
Père Couturier, Erzengel Raphael



Kirche von Assy, Grundriß

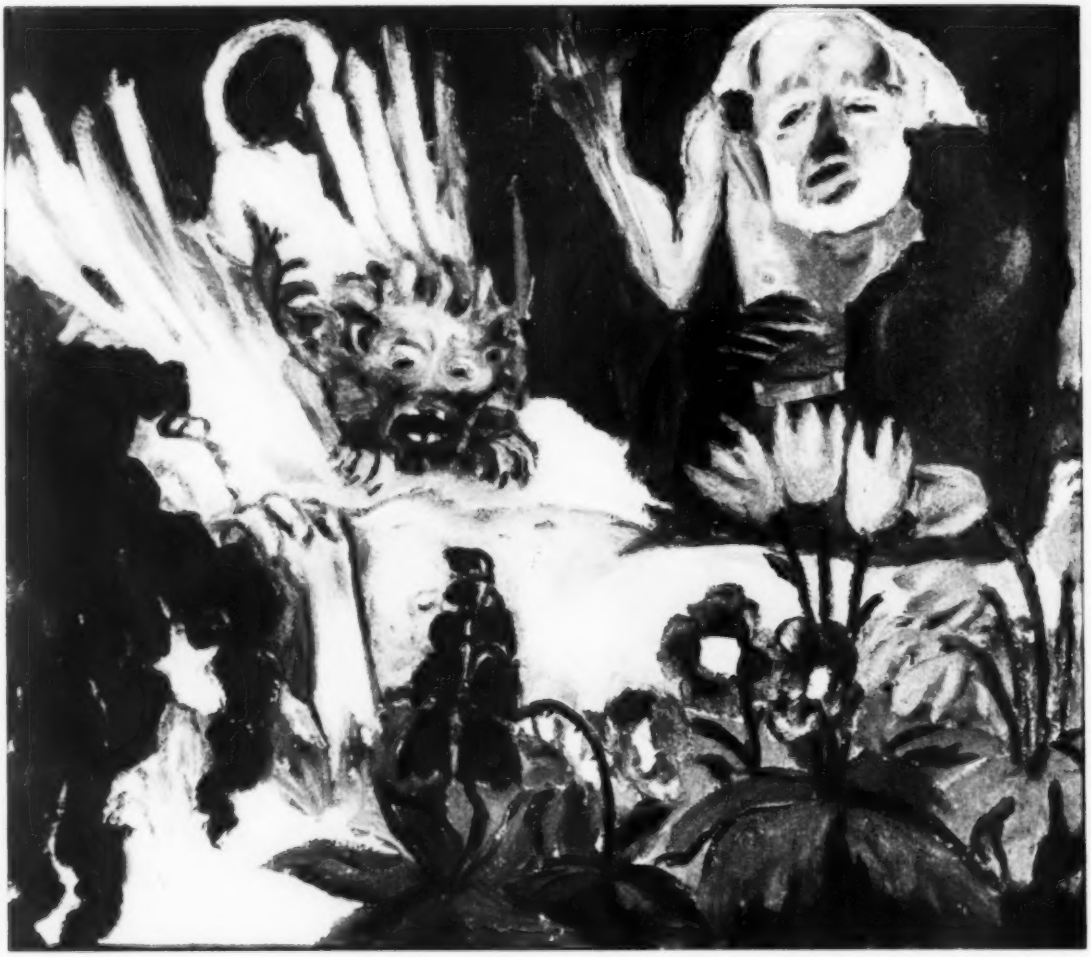
**KIRCHE VON ASSY**
**ARCHITEKT**
**MAURICE NOVARINA**

Georges Rouault, Kreuzigung



HENRY MOORE, MADONNA MIT KIND
St. Matthew in Northampton

KÄTHE KOLLWITZ, PIETA



EMIL NOLDE

TOD DER MARIA AEGYPTIACA
Essen, Folkwang-Museum

HERBERT KEUTNER

# CHRISTLICHE MALEREI DER GEGENWART

Im L'art pour l'art — Gedanken des Impressionismus hatte sich die Kunst endgültig von allen außerkünstlerischen Bindungen gelöst. Sie lebte nur den eigenen Problemen, beauftragte sich selbst und bestimmte von sich aus den Sinn der Kunst. Ihr Programm war ausschließlich diesseitsbezogen, ihre Themen waren Gegenwartserlebnisse. Mehr als je zuvor waren die Impressionisten die Maler des „schönen Scheins". Da in den christlichen Aufgaben die Malerei in einen historisierenden und naturalistischen Leerlauf geraten war, und Kunstindustrie dem Bedarf der Kirche genügte, waren von ihr neue Impulse nicht zu erhoffen. So vollzog sich die Erneuerung der Malerei außerhalb des Christentums, aber auch ohne Anteil der Wissenschaft. In diesem Rückzug auf ihre künstlerischen Fragen begab sie sich damit freilich auch eines gewissen Anspruchs auf die Vermittlung höherer geistiger Gehalte. Der Expressionismus als Gegenströmung errang der

Kunst wieder die Stelle einer Vermittlerin geistiger Werte zurück. Dem Impressionismus als einer auf Sinneserlebnisse ausgehenden Kunst stellte sich der Expressionismus als eine mehr auf Geisteserfahrungen ruhenden gegenüber. Nicht selten leistete die Wissenschaft Hilfestellung: Psychoanalyse und Medizin, Physik und Technik. Der geistige Gehalt überwog zumeist den künstlerischen, die Ausdruckskraft aber immer das Erlebnis des Schönen. Hauptthema war der Mensch, der Mensch in seiner ganzen Zwiespältigkeit und Rätselhaftigkeit seines Daseins. Gegenüber dem bindungslosen Impressionismus fühlte sich der Expressionismus den geistigen und seelischen Möglichkeiten des Menschen verbunden. So war er imstande, in seiner Empfindsamkeit schon um 1910 unsere jüngste Vergangenheit und unsere Gegenwart prophetisch aufzudecken, ein zwar trauriges, aber echtes Prophetentum damit erfüllend. Das Christentum spielte eine Rolle, insofern es eine bestimmte menschliche Geisteshaltung vertrat, aber es hatte seinen Platz an der Peripherie aller künstlerischen Bemühungen. Das Verhältnis zum christlichen Gott blieb im wesentlichen unberührt, eine persönliche Religiosität freilich und eine subjektive Gottbeziehung flossen vielfach in die Werke ein. Solches metaphysische Bedürfnis aber bediente sich gern der Motive des christlichen Themenvorrats, und es entstanden mehr Zeugnisse von einer persönlichen Gottesvorstellung als solche von dem ewigen Christengott, mehr Aussagen eines wiedergewonnenen hohen künstlerischen Selbstbewußtseins als Dokumente einer Kunst, die sich im Dienste Gottes weiß.

Ich denke hier etwa an das Bild der „Verspottung Christi" (1948) von Otto Dix, dem eine der dramatischsten Textstellen des Evangeliums zugrunde liegt (Matth. 27, 25). Am Thema des Evangelienberichtes ist in einer Sublimierung des geistigen Gehaltes der Begriff von Spott und Hohn in erschütternder Aussage dargestellt. Es entstand ein Bild des „Verspottens" schlechthin, ein Werk von großem psychologischem Reiz, aber kein Andachtsbild, tauglich für den christlichen Gebrauch. So wird wohl auch Noldes erschütternder Altar „Leben Christi" nie seiner eigentlichen Bestimmung als Altarbild, vor einer gläubigen Menge fromme Erhebung und Sammlung stiftend, zugeführt werden. Unter den Franzosen wird man die herrliche abstrakte Komposition von Eugen Zack „Erzengel" oder Manessiers farblich so feine „Passion", bei den Engländern die kubistischen Bilder von Brown S. Houghton „St. Augustin und der Knabe" und Mollie Paxtons „Anbetung der Könige" oder Aug. Lunns surrealistischen „Traum Jacobs" wohl nie einer kirchlichen Weihe würdigen.

Im Bereich der graphischen Kunst, der Blätter also, die nach christlicher Bestimmung privater Andacht dienen sollen, wird man etwa von Max Beckmanns farbigen Illustrationen zur Apokalypse, von Schmidt-Rottluffs Bildfolge „Der Christ", von dem Passions-Zyklus des Engländers Louis Rey oder der Blätterfolge der Österreicherin Margarete Bilger in gläubig christlichen Kreisen Abstand halten.

In all diesen Werken ist der künstlerische Rang unbestritten, aber alle verfehlen ihre eigentliche christliche Bestimmung. Sie gehören nicht in eine Kirche, wohl aber in die Öffentlichkeit einer Ausstellung der christlichen Kunst.

Noch etwas wird man sich für ihre Daseinsberechtigung hier zu vergegenwärtigen haben: ein der Kunst ganz gleichsinniges Erneuerungsstreben hatte seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts auch die Kirche erfaßt. In einer gewissen Vergleichbarkeit zur Malerei hatte auch das damals erstarrte und im Konventionellen verharrende Christentum nach neuer lebendiger Erfassung des Wesensgehaltes seiner Lehre verlangt. So war der Aufbruch von Kirche und Kunst innerhalb der eigenen Bereiche auf die gleichen Ziele gerichtet, auf ein Hindurchgreifen auf die eigentlichen Wesensbestimmungen. Hier wie dort erinnerte man sich der Anfangshaltungen und der durch eine lange Geschichte verdeckten Urwerte. Die Parallelität der Vorgänge in diesen beiden auf das Transzendente gerichteten Lebensmächten könnte durch zahllose Einzelbeobachtungen überzeugend gemacht werden. Auf eine Formel gebracht, würde man sagen, „unzweideutige Farbe" und „große Form" — jeweils im Sinne einer Wesenserfassung — sind die Antriebe der Erneuerung gewesen. Wie sollten sich aber die Erneuerungen innerhalb der Kirche und innerhalb der Kunst nicht zuletzt auch in einer Erneuerung der christlichen Kunst begegnen?

In welchem Umfang es nun tatsächlich wieder eine

EUGEN ZACK, ERZENGEL

FRIEDRICH VORDEMBERGE, FLUCHT NACH ÄGYPTEN

HOUGHTON, ST. AUGUSTIN UND DIE KINDER

HERBERT BOECKL, HL. JOH. NEPOMUK

OTT

OSKAR KOKOSCHKA, HIMMELFAHRT (LITHO)

MAX BECKMANN, AUS DER APOKALYPSE (LITHO)

OTTO PANKOK, WEINENDE MARIA (HOLZSCHNITT)

MARC CHAGALL, HIOB

„Christliche Kunst der Gegenwart" gibt, mag unmittelbar bewußt werden, wenn man sich die Groteske einer Ausstellung christlicher Kunst um 1900 vorstellen wollte. Es ist darum wohl nicht zuviel gesagt, daß es in der christlichen Malerei heute einen eigenen Stil gibt, eine Haltung, die um so eher überzeugt, als sie allgemein-europäischen Charakter hat. Für das Künstlerische aber haben die Grundlagen dieses Stils die Expressionisten gelegt. Ohne den Expressionismus und auch ohne sein Ausgreifen auf christliche Themen gäbe es keine moderne christliche Malerei.

In allen Bildern der neuen christlichen Kunst leben Erbteile des Expressionismus, der Primitiven, des Kubismus, der surrealistischen und der abstrakten Kunst. Unter den Deutschen mögen hier Hans Breinlinger, Karl Caspar, Peter Hecker, Peter Herkenrath, Ewald Mataré, Otto Pankok und Friedrich Vordemberge genannt sein. Bei den Franzosen wird die moderne christliche Malerei vor allem durch Manessier, Vera Pagaya, Janie Richard, Maurice Rocher und besonders Georges Rouault vertreten. Von den Engländern seien E.H. Bellairs, Mary Kessel und Matthew Smith genannt; unter den Österreichern Herbert Boekl, Hans Fronius, Carry Hauser und Elisabeth Sternberger. In der Schweiz arbeiten Richard Seewald, Hans Stöcker und Paul Stöcklin. Die Liste dieser Vertreter moderner christlicher Kunst aber ist zu vervollständigen durch die ersten, die es gewagt haben, christliche Inhalte modern zu malen, durch Maurice Denis und durch Jan Thorn-Prikker. — Unter den deutschen Glasmalern ragen Gottfried Böhm, Heinrich Campendonk, Heinrich Dieckmann, Ludwig Gieß, Erhard Klonk, Georg Meistermann und Anton Wendling hervor.

Diese große Gruppe von Künstlern, die gegenüber der erstgenannten insgesamt einer jüngeren Generation angehört, hat alle Errungenschaften der revolutionären Bemühungen, soweit es die christlichen Aufgaben irgendwie zuließen, in ihre Kunst aufgenommen. Daß das revolutionäre Element hier eine gewisse Minderung erfahren mußte, ist dadurch verständlich, daß im Bereiche der christlichen Kunst eben immer neben dem Neuen, das sich in Form und Farbe stets neu ausdrücken muß, auch das Alte, durch die immer gleichen Bindungen und Aufgaben, ein erhöhtes Gewicht hat. So repräsentiert diese zweite Gruppe die eigentliche Vertretung der christlichen Malerei der Gegenwart.

Wenn man ihr heute vielfach mit der etwas abwertenden Bestimmung „romanisierend" beizukommen sucht, so erscheint mir das nicht nur eine Verkennung ihrer Herkunft, sondern auch ihrer Kraft zu sein. Zweifellos besteht eine allgemeine Verwandtschaft zur Romanik in der inneren Haltung zum darzustellenden Gegenstand; eine flächenmäßige Auffassung herrscht vor, man liebt große Formen und in großen Gebärden eindringliche Aussagen, man neigt gern symbolhafter Darstellung zu — aber, und das ist wichtig, diese neuen Weisen der Darstellung sind nicht in einem Rückgriff der Romanik entnommen, sondern sie sind die Einflüsse der unmittelbaren Vergangenheit, des gesamten Expressionismus. So wenig die Renaissance-Kunst sich als antikisierend auffassen läßt, so wenig ist die moderne mit „romanisierend" charakterisiert. Sie ist eine ganz gegenwartsbezogene Erscheinung, die zwar eine alte Überlieferung in sich nicht abtötet, die aber dennoch auch alle jüngsten Auseinandersetzungen im Bereiche der Kunst und innerhalb der Kirche in sich trägt. Die Gesinnungsverwandtschaft zur Romanik ist ein Ergebnis dieser jüngsten Gärung, aber kein historisierendes Wiederholen oder Nachvollziehen.

In den mehr zweck- und gegenstandsgebundenen Künsten, in Bildhauerei und Architektur hat sich im letzten halben Jahrhundert ein der Malerei gleichsinniger Umbruch vollzogen. Wenn auch die Öffentlichkeit nicht in gleich leidenschaftlicher Weise an ihren nicht minder bedeutenden Auseinandersetzungen Anteil genommen hat, so geben ihre Ziele und Leistungen in Gemeinschaft mit denen der Malerei zu erkennen, daß sich heute die bildende Kunst im Dienste des Christentums zum ersten Male nach etwa hundert Jahren in einem eigenen, unserer Gegenwart gemäßen Stile repräsentiert.

Richard Seewald, Erscheinung in der Nacht der Geburt des Hl. Borromäus, Wandmalerei in der Pfarrkirche in Magadino

RICHARD SEEWALD

# DAS ABENTEUER DER WANDMALEREI

Es ist ein erregender Augenblick im Leben eines Wandmalers, wenn er einen Raum betrachtet unter der Last der Aufgabe, ihn mit Bildern zu schmücken. Hier im Raum muß er seiner visio begegnen, hier gilt es, seine contemplatio und meditatio zu vollziehen. Hier beginnt sein großes Abenteuer. Er gleicht dem Seefahrer, der aus dem Stand der Gestirne berechnet, wo, gefangen im Netz der Längen und Breiten, die wohlriechenden Gewürzinseln liegen. Er nämlich hat zwischen den Linien der Architekturen die genaue Position seiner farbigen Einfälle zu bestimmen. Er muß ein Stück Mathematiker sein. Es ist kein Zufall, daß Giotto, Michelangelo nicht nur Maler sondern auch Architekten waren. (Ich wenigstens bin ein Verliebter der Architektur und bin in unendlichen Zeichnungen liebevoll ihren sich durchdringenden Formen nachgegangen. Ich liebe es auch, Bilder „zu bauen".)

Mein erster Besuch in der Kirche von Magadino geschah bereits unter der erregenden Vorstellung der Aufgabe. Der Eindruck war verwirrend. Diese große Kirche erschien innen dunkel und klein. Ein schmutziges Braungrün bedeckte alle Wände, die dazu noch ganz überzogen waren von einer „barocken" Architekturmalerei, Kartouschen, Guirlanden, Medaillons, mit solcher Geschicklichkeit ausgeführt, daß es dem Auge nicht möglich war, zu entscheiden, was gemalte, was wirkliche Architektur war. Zwei häßliche Kanzeln hingen gleich Schwalbennestern am Eingang des Chors. Das Tempelchen auf dem Altar war die erste Spur, daß ich es nicht, wie es schien, mit einer Art Neo-Barock zu tun hatte, sondern mit einem wirklichen, wenn auch etwas verspäteten Empirebau. Die Baugeschichte bestätigte es: die Kirche wurde vor etwas mehr als hundert Jahren errichtet. 1900 war sie „renoviert" worden, d. h. hatte

RICHARD SEEWALD KREUZIGUNG
Fresko in der Apsis der Pfarrkirche von Magadino

sie die barocke Ausmalung erhalten und die beiden Kanzeln. Neben ihr war der Campanile — auch er barockisierend — errichtet worden. Ihre noblen Formen — ein regelmäßiges, nach dem Chor etwas verlängertes Kreuz, in der Vierung von einer flachen Kuppel überspannt — hatten mir die „barocken" Zutaten fast verdeckt. Wie wir, der musische Pfarrherr von Magadino und ich, der Maler, versucht haben, diese reine Form wieder ans Licht zu stellen, hat ein anderer beschrieben: Ich möchte hier von den Freuden und Leiden des Wandmalers berichten.

Als ich, mit den Kartons unter dem Arm, Anfang Juli in Magadino eintraf, war das Gerüst aufgestellt. Nun, ich habe auf manchem Gerüst schon gemalt, dies war etwas anderes! Im Raum erhob sich ein Wald von astlosen Bäumen, kreuz und quer verstrebt durch andere Stangen. Oben lagen spärliche Bretter. Hammerschläge der Maurer schallten von Wand zu Wand; Staub hing in der Luft; am Seil schwebten Eimer mit Mörtel zum Himmel. Wahrhaftig zum Himmel! So hoch hatte ich mir die Kirche nicht vorgestellt. Von der Architektur war nichts mehr zu sehen. Ich begann den Aufstieg. Auf einer Wendeltreppe gelangte man auf die Orgelempore, dann auf einer kurzen Leiter auf den Orgelkasten, von ihm auf einer langen auf die Bretter des Gerüsts. Von dort schaute ich in 15 Meter Höhe hinab ins Leere. Ich stand auf dem Deck meines Schiffs, auf dem ich dem großen Abenteuer entgegenfahren sollte. Es sind zaghafte Schritte, die man zuerst auf den schwankenden Bohlen macht. Man schaut vor jedem, wohin man den Fuß setzt; die Hand greift unwillkürlich nach dem nächsten Halt. Später geht man mit der Sicherheit einer Katze. Auf dieser Höhe begann ich die Arbeit in der Halbkuppel der Apsis. Doch gegen Ende galt es, noch eine freistehende Leiter emporzuklimmen, bis zu mehr als 20 Meter Höhe, um auch die Kuppel über der Vierung zu schmücken. Hier schwebte man wahrhaftig über dem Abgrund.

Die erste Arbeit an der Wand war wie immer das Aufpausen der Kartons. Ihre Konturen sind durchlöchert, und mit einem Beutel voll Kohlenstaub fährt man sie entlang. Das ist sehr einfach auf einer geraden Wand, komplizierter auf einer gekrümmten, fast unmöglich in einer Kalotte. Da kann man nur kleine Stücke benutzen, und den Stern der Cherubime unter der Kuppel mit acht Meter Spannweite ihrer Flügel galt es auf der Wand selber zu konstruieren. Nicht nur mein Gesicht und meine Hände waren schwarz wie die eines Kaminkehrers, sondern auch die der Gehilfen, die ich zu dieser Arbeit benötigte. Bei der des Malens ist man allein.

Einsam steht man dicht vor der Wand, die, leer und weiß, unüberschaubar, da durchschnitten von den Gerüsten, gleichsam als ein zu überwindender Riese, sich vor einem auftürmt. Das Wort Michelangelos, daß die Wandmalerei Mannesarbeit sei, da einem in der Jugend die Erfahrung, im Alter die Kräfte fehlten, ist reine Wahrheit.

Wie ein ungeheures Gewicht lastet die Verantwortung auf den Schultern. Hic Rhodos, hic salta, scheint dir höhnisch der ganze Raum zuzurufen. Es hat keinen Zweck, lange zu zögern. Du hast zu springen und du springst, nachdem du dir noch einmal kurz zugeredet hast, daß nach deinem Maß alles durchdacht sei, die

Zeichnung, die Farbe, die Komposition. Nun gibt es kein wesentliches Ändern mehr.

Kein wesentliches: wer aber nicht gewisse Änderungen mehr vornimmt, ist. m. E. kein richtiger Wandmaler, denn eines ist es, auf einem Stück Papier eine farbige Skizze zu machen, ein anderes, diese Farben ins Große zu übersetzen und einzufügen in die Wand.

Und diese Wand hat jedesmal Tücken. Hier war es keine frisch verputzte Mauer, sondern die alte Bemalung, nicht ganz entfernbar, war überstrichen worden, und nun saugte der Grund nicht mehr wie gewünscht. Nahm man die Farbe zu wässrig, floß sie in Tränen herab. Es galt also die eigne Maltechnik entsprechend zu ändern. Ich arbeitete am ersten Tag bis zum Dunkelwerden und bis zur Erschöpfung, und, ach, welch ein winziges Fleckchen der ungeheuren Wand war erst bedeckt!

Es ist die Wandmalerei eine große und strenge Erzieherin. Hier kann man nicht sagen wie wohl im Atelier: heute bin ich nicht in Stimmung, heute arbeite ich nicht. Die Arbeit will vollbracht sein. Man ist die Verpflichtung eingegangen, sie bis zu einem bestimmten Termin zu vollenden. Man ist im wahrsten Sinne ein Handwerker geworden. Mit den Maurern, die an der baulichen Wiederherstellung arbeiteten, mit den Malern, die die Wände weißelten, trat ich am Morgen an. Ich fühlte mich ganz zu ihnen gehörig. Gerade, daß ich mir mittags eine zweite Stunde zur Ruhe gönnte. Sieben bis acht Stunden lang stand ich täglich auf dem Gerüst. Es ist die Leidenschaft, die einen aufrecht erhält, der vorwärtstreibende Gedanke, die Arbeit vollendet zu sehen, endlich als Ganzes, eine „Besessenheit", die in den Träumen noch spukt. Welch eine seelische Belastung das hohe und wenig gesicherte Gerüst allein war, mag daraus erhellen, daß ich immer wieder davon träumte und einmal mitten in der Nacht erwachte in der Vorstellung, dort oben zu liegen — ich fand durchaus nichts Wunderliches dabei — und die Füße mit äußerster Vorsicht tastend auf den Boden stellte, um nicht herabzustürzen. Und einmal stürzte ich auch, aber der Fall war nicht tief. Heil las ich mich wieder auf (mit einigen Schrammen) unter meinen mitgestürzten Farbtöpfen und Pinseln. Ich war auf ein überstehendes Brett hinausgetreten, das nur über zwei Böcke gelegt war.

RICHARD SEEWALD AUS DER APOKALYPSE
Fresko der Friedhofskapelle in Döttingen

Aber es gibt kein größeres Glück als solche Arbeit: man ist „entrückt". So mag dem Taucher auf dem Meeresgrunde zumute sein: kein Geräusch einer Welt dringt zu ihm herab. Er blickt nur nach einer Seite durch die Fenster seines Helms, Ich las keine Zeitung, nur vor dem Einschlafen ein paar Seiten Jean Paul, erheitert durch seine skurrilen Einfälle und nachdenkend der unter ihnen verborgenen Weisheit.

Jedoch sei es nicht verschwiegen, wie sehr dies Glück gestört ist durch die nagenden Zweifel. Es ist ja die Arbeit nicht zu überblicken, bis das Gerüst fällt. Mühselig räumt man von Zeit zu Zeit Bretter weg, um doch ein Stück wenigstens von unten aus zu übersehen, aber es nutzt nur wenig. Kleinigkeiten mag man danach verbessern, einen Schatten, der zu tief war, eine zu harte Linie. Das Gericht fällt erst, wenn das Gerüst gefallen ist, und dann schwebt dein Werk unerreichbar dort oben an den Mauern und ist zeugend für oder gegen dich.

JAN THORN-PRIKKER

W. TEUWEN

GEORG MEISTERMANN

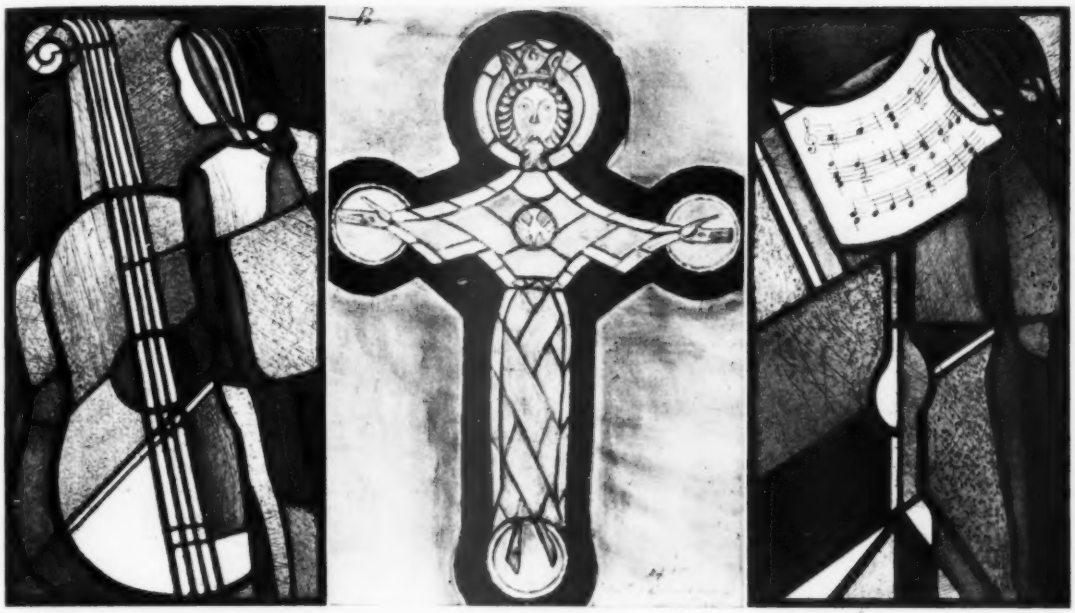
# ZUR PROBLEMATIK DER HEUTIGEN GLASMALEREI

Gegen unvorstellbare Schwierigkeiten, gegen Stagnation und Konvention haben sich auch im Kirchenraum jene Künstler und Kunstwerke durchzusetzen vermocht, die von der echten leidenschaftlichen Problematik des heutigen Menschen Zeugnis geben. Man weiß, daß die menschliche Erlösungsbedürftigkeit sich immer wieder in anderer Weise im Laufe der Geschichte darstellt, aber es dauerte lange, bis man sich der Einsicht öffnete, daß auch in der Kirche ein Wandel der künstlerischen Mittel dem Sinn einer christlichen Kunst entsprechen kann.

Bis an die Schwelle des Jahrhunderts war das konventionelle, illustrierende Glasfenster ein immer mehr entleerter Abklatsch der Bildvorstellung der Spätrenaissance. Der im Anfang des 17. Jahrhunderts einsetzende Manierismus ist der eigentliche sinnfällige Ort, an dem die Kunst der Kirche anfing, banal zu werden. Die Kirche, die so gern darauf hinweist, daß sie eine große Kunst hervorgebracht hat, muß sich sagen lassen, daß Kunst als Potenz zu allen Zeiten vor und neben ihr besteht; daß aber sie den Kitsch seit einigen Jahrhunderten gefördert hat.

In den Bemühungen, die Gläubigkeit nicht im Zustande der Säkularisation zu lassen, liegen die Gründe für eine Besinnung und die Umwandlung der künstlerischen Mittel in der Kirche. Der Kampf begann auf erregende Weise am Ende des 19. Jahrhunderts, als der Kitsch einfach alles überwucherte. Eine aufrichtigere Gläubigkeit, verbunden mit dem „Wieder-Sehen" der großen künstlerischen Haltung, wie sie sich in den frühen Glasfenstern der Kathedralen darstellt, war Ausgang und Anfang einer neuen Glasmalerei. Sie geht zusammen mit den Bestrebungen etwa Puvis' de Chavannes; mit dem Weg Rimbauds, Huysmans und Bloys ebenso wie mit den Bemühungen auf der formalen Ebene eines neuen künstlerischen Sehens (Gauguin, Cézanne).

Im Bereiche der modernen Kunst ist es also nicht die Kirche, die die Impulse zu den großen Leistungen gegeben hat. Aber die christlichen Künstler haben begriffen, daß „der Geist weht, wo er will".



LUDWIG GIES EWALD MATARE LUDWIG GIES

Ihre besten Vertreter entziehen sich nicht mehr der Umwelt. Die Kirche wird auch von ihnen in zunehmendem Maße als öffentliche Sache, als res publica begriffen. In diesem Verhalten ist eine Gefahr gesehen worden, und es wird auch weiterhin verdächtigt. Wir begreifen, daß es das Anliegen Christi war, den Menschen zu akzeptieren. Wir nehmen den Satz: „der die menschliche Natur akzeptiert hat", wörtlich. Man sollte dies, da die Kunst aus der Natur des Menschen kommt, nicht verdächtigen. Wir wissen, daß wir — insofern wir christliche Künstler sein können — dies im kirchlichen Raum angesichts der „Imago Dei" auf liturgische Weise zu verwirklichen haben.

Auch hier liegen, wie so oft im ersten Schwung einer neuen Bewegung, die besten Leistungen am Anfang. Mit Thorn-Prikker begann eine großartige Verwirklichung neuen liturgischen Geistes. Man könnte ihn allgemein definieren aus dem Auftrag, von außen in die Kirche, und aus der Kirche in die Welt zu wirken. An den besten Beispielen der christlichen Kunst ist dies Gespräch der Kirche mit der Welt von jeher in Gang gekommen. Es gehört einige Kühnheit dazu, diese Haltung zu stützen. Aber es gehört seitens der Künstler ein „In-der-Mitte-sein" dazu, das auch heute bei ihnen eher als sonstwo zu finden ist.

Die lateinische Anschauung von der Realität des Dinglichen und der Dinglichkeit des Realen steht nicht immer in Harmonie mit der künstlerischen Potenz nördlicherer Länder. Hier werden der Kunst sehr oft unberechtigte, im besonderen naturwidrige Erwartungen nahegelegt. Da die Mutigkeit nicht gerade die hervorstechendste Eigenschaft des Menschen dieser Zeit ist, scheint die Kühnheit jener neuen Frische In unserem Lande bereits erschöpft zu sein. Von mittelmäßigen Begabungen wird so viel von den Meistern abgesehen, daß wir in zunehmendem Maße schon wieder von einer halben Konvention des modernen Sehens sprechen können. Dies ist auch in der Kirche der Fall, wo Auftraggeber in Kompromissen ihren Mut erschöpfen. So ist die Feststellung, daß es weitaus mehr Mittelmäßiges als künstlerisch Bedeutendes gibt, nicht überraschend. Begrüßenswert ist dagegen, daß eine große Reihe eigenwilliger künstlerischer Leistungen es vermögen, in echter Weise liturgisch zu sein.

# DIE RELIGIÖSE KUNST IN FRANKREICH

"On prend la vie où on la trouve et comme elle est"
(M. A. Couturier, O. P.
in "La leçon d'Assy", Sept.-Okt.-Heft 1950
der Zeitschrift "L'Art Sacré.)

Frankreich ist ein christliches Land. Trotz der Trennung von Staat und Kirche, trotz starker antiklerikaler Tendenzen mancher politischer Parteien, trotz des Rationalismus, der in der Entwicklung des geistigen Lebens und in der Erziehung des Franzosen eine wesentliche Rolle spielt. Nur der in Frankreich Lebende, ständig unter Franzosen Weilende wird fühlen, wie tief selbst der französische Atheist, auch der Atheist seit Generationen von christlicher Kultur durchtränkt ist, und wie grundlegend seine Weltanschauung, sein Leben und sein Handeln durch das Christentum bestimmt werden.
Er wie auch mancher Gläubige amüsiert sich über die Karrikaturen der Priester in den Zeitungen, er liest nicht die Bibel und verbannt die Evangelien aus seinem Bücherschrank; er meidet die Kirche als Gebäude des Kults, entzieht sich der kirchlichen Trauung, versagt jedoch selten seinen Kindern die Taufe, die erste Kommunion und sich selbst ein religiöses Begräbnis in geweihter Erde. Er protestiert energisch gegen Bekenntnisschulen, aber er ist auf seine romanischen Kirchen und gotischen Kathedralen stolz. Und diese Kathedralen sind ja schließlich nicht nur Architektur-Denkmäler aus totem Stein sondern — und das vor allem — geistige und kulturelle Denkmäler eines Frankreich, das bis in die jüngste Zeit lebendig geblieben ist.
Dieses Frankreich entstand, als die ersten Mönche, den Glauben des Christengottes der Nächstenliebe durch die Gaue des heidnischen Galliens tragend und innig am Leben der Stämme und Gemeinschaften teilnehmend, in brüderlicher Kamerdschaft mit dem Steinmetz, dem Zimmermann, dem Schmied und dem Weber und allen, die bereit zu gemeinsamem Schaffen waren, die romanischen Kirchen und gotischen Kathedralen errichteten und ausstatteten, — künftige religiöse und kulturelle Zentren der Siedlungen, die sich um sie bildeten, und ihrer weiten Umgebung.
Dieses Frankreich verwurzelte und entfaltete sich, als vor tausend Jahren der Mönch Abaelard die Abgeschlossenheit der Klosterschulen um die alte Stiftskirche auf der Seine-Insel, der Cité, die Keimzelle von Paris, sprengte, die Seine überschritt und auf dem linken Ufer zu lehren begann. Abaelard und einige gleichgesinnte Kollegen, andere, die sich später zu ihnen gesellten oder ihre Nachfolge übernahmen, sprachen öffentlich vom Fenster eines Hauses, in den Torbögen, in Gassen und auf Plätzen zu den Scholaren und Wißbegierigen, die aus allen Teilen Frankreichs, aus nahen und fernen Ländern herbeiströmten. So bildete sich der Quartier Latin.
Abaelard stirbt 1142. Keine hundert Jahre vergehen, und die zahlreichen geistigen Schulden des Quartier Latin — lateinisch ist hier im babylonischen Sprachengewirr die christliche, völkerbindende Umgangssprache — werden zur Universität zusammengefaßt. Sie erhält den Titel "Fille ainée des Rois", älteste Tochter der Könige. Der Papst bestätigt feierlich ihre Satzungen.
Paris zählt ungefähr 100000 Einwohner, fast zwanzigtausend sind Studenten. Das linke Ufer ist der Mittelpunkt und die Hochburg der Wissenschaft, der Dichtung und der Kunst für Frankreich und die die ganze christliche Welt. Die Studenten und die Kathedralenbauer tragen seine Schätze in alle Himmelsrichtungen.
Wohl überstrahlen andere Länder Frankreich im Laufe der Jahrhunderte auf dem Gebiet der Kunst, Deutschland, Italien, Flandern, Spanien, Holland; doch das Gesicht des Christ, die Gestalt der Heiligen Jungfrau mit dem Jesuskinde bleiben in der Französischen Kunst lebendig und beleben sie, wie es André Chamsons prachtvolle Retrospektiv-Ausstellung im "Petit Palais" zeigte.

"Nous autres, hommes de France,
c'est par les arts chrétiens
que nous avons atteint le faîte de la beauté."
(Antoine Bourdelle in der Zeitschrift "La Vie"
März 1915)

Und die griechisch-römische Antike, wird mancher fragen, besteht sie nicht gerade in Frankreich fort? Gerade sie inspirierte die französischen Klassiker, und zahlreiche zeitgenössische französische Dichter greifen in der Wahl der Themen auf sie zurück. Wurde sie nicht für David und Ingres zum Gesetz? Bevölkern nicht die Gemälde der Antiboiser Periode eines Picasso, den man zu einem der bedeutendsten Führer der Ecole de Paris zählt, Zentauren, Nymphen, Satyren und sonstige Gestalten der griechischen Mythologie? Gewiß, doch daneben verherrlichen seine während und nach dem Kriege entstandenen Zeichnungen die Familie, — man möchte sagen — die patriarchalische christliche, ja urchristliche Familie. Seine Plastik "L'Homme au Mouton", vom kommunistischen Maire des Städtchen Vallauris auf dem Marktplatz aufgestellt und aus einer beträchtlichen Anzahl dieser Zeichnungen entstanden, ist der Antike fern, ist christliche Kunst. Bei aller Bewunderung für die Antike ist diese in Frankreich eine rein literarische und ästhetische Angelegenheit geblieben. Vor hundert Jahren beginnt die fortschrittliche Kunst, bis dahin der Kirche stets verbunden, sich von dieser zu entfernen. Die Gründe zu schildern, überschreitet den Rahmen dieses Aufsatzes. Die trennende Kluft vertieft und verbreitert sich, so daß keine Brücke mehr möglich scheint. Die religiöse Malerei und Bildhauerei, selbst der Kirchenbau wird eine Pfründe der Bonzen eines verknöcherten Akademismus, eine Angelegenheit guter Beziehungen und spezialisierter kaufmännischer Unternehmen. Ihre Produkte haben mit echter lebender Kunst nichts mehr zu tun.
Ist dadurch das religiöse Thema dem Meister moderner Kunst in Frankreich fremd geworden? Unzugänglich? Unvereinbar mit seiner Weltanschauung als Künstler und Mensch?
Hier eben zeigt sich Frankreichs untrennbare Vermählung mit dem Christentum. Es bedurfte nur geistig streitbarer Mönche oder Priester wie jener, welche im Leben ihre Kameraden zum Bau der romanischen Kirchen und gotischen Kathedralen suchten, nicht in den Ateliers der Pharisäer, in deren Herzen keine göttliche, keine schöpferische Flamme lodert, deren Herzen mit Asche toter Formeln verstopft ist. Als der Dominikaner-Pater Couturier den Kanonikus Devémy auf die in Frankreich wieder so lebendige Kunst aufmerksam machte und beide ihre großen Meister riefen, beim Bau und der Ausschmückung der Kirche auf dem Hochplateau von Assy mitzutun, da weigerte sich keiner, auch jene nicht, die vielleicht seit Jahren oder noch nie eine Kirche betreten hatten. Sie taten ihr Bestes, ohne — wie die Pharisäer religiöser Kunst — sich von materiellen Absichten lenken zu lassen. So kam es zum Wunder der Kirche von Assy.
Ich fragte Pater Couturier:
„Die Kirche von Assy schmücken nicht nur Werke gläubiger Künstler wie die Rouaults; die meisten kamen aus den Ateliers Ungläubiger oder Andersgläubiger, selbst aus den Ateliers von Mitgliedern der Kommunistischen Partei, die doch kirchenfeindlich ist. Wie stehen Sie zu den Kritiken gewisser Kreise, die behaupten, daß nur der gläubige Künstler fähig sei, ein religiöses Kunstwerk zu schaffen, und daß die Schöpfungen eines Braque, eines Léger, eines Chagall, eines Lipchitz die Heiligkeit der Kirche verletzen?"
Pater Couturier lächelte, und in seiner Antwort spiegelte sich die ganze Lebendigkeit und Lebensverbundenheit des Christentums in Frankreich. Er sagte:
„Wahre Kunst ist heilig. Und wenn ihre Werke noch nicht getauft sind, so können wir dies immer noch nachholen." Alexandre Alexandre



Von links nach rechts:
GEORG MEISTERMANN, KÖLN
HARRY MACLEAN, HEIDELBERG
ERHARD KLONK, MARBURG

# HENRI MATISSE BAUT EINE KIRCHE

Halbwegs zwischen Cannes und Nizza liegt in den Alpes Maritimes, ziemlich hoch in den Bergen, so daß man einen traumhaft schönen Blick auf die Cote d'Azur hat, das Dorf Vence. Außer der einheimischen Landbevölkerung wohnen hier oben einige Familien verschiedener Nationen, die die französische Riviera lieben, aber doch abseits vom Touristenstrom sein wollen. Seit zwei Jahren ist hier auch der große Maler Chagall zu Hause. Ihn wollten wir eigentlich besuchen. Da wir seine Adresse nicht hatten, mußten wir uns nach ihm mühsam durchfragen. Aber er war völlig unbekannt. Der zweiundzwanzigste Passant den wir nach dem „Peintre Chagall" fragten, war „zufälligerweise" eine Dame, die eines ihrer Häuser an Chagall vermietet hatte und sie erzählte uns hilfsbereit, daß er mit seiner Frau auf zwei Tage verreist sei. Als Madame unser Bedauern spürte, die Reise umsonst gemacht zu haben, meinte sie, wir sollten bis zur Abfahrt des nächsten Omnibus nicht versäumen, die im Werden befindliche Kirche von Henri Matisse aufzusuchen. Wir hatten bisher keine Ahnung, daß Henri Matisse Kirchenbaumeister geworden war und erfuhren folgende Geschichte:

Der jetzt 81jährige Henri Matisse, der seit Dezember 1917 in Nizza zu Hause ist, befand sich nach dem letzten Weltkriege in Krankenpflege bei den Dominikaner-Schwestern von Vence. Sie heilten ihn von schwerem Altersleiden. Aus Dankbarkeit entschloß sich der große Maler, den Dominikanern eine kleine Kirche zu stiften. Vor zwei Jahren wurden die Arbeiten aufgenommen. Im Herbst dieses Jahres soll das Kirchlein fertig sein.

Wir besichtigten daraufhin das im Bau befindliche kleine Gotteshaus, das sich an der Straße zwischen Vence und dem seiner mittelalterlichen Schönheiten wegen berühmten Grasse befindet. Es besteht hier ein Hospital von Dominikaner-Schwestern, neben dem unmittelbar die Kirche von Matisse errichtet wird. In einem Seitengebäude kann man gegen eine freiwillige Spende ein originalgetreues Modell der Kirche besichtigen, dazu Grundrißpläne, Entwürfe des Künstlers und Fotos vom Fortschreiten der Arbeiten. Man kann auch Lithographien von Matisse kaufen, deren Erlös ebenfalls der Kirche zugute kommt. Henri Matisse ist nicht allein Stifter dieser Kirche, sondern er betätigt sich hier auch erstmals in seinem langen Leben als Architekt. Er hat nicht allein die Kirche entworfen, sondern auch jedes geringste Detail für die Inneneinrichtung wie Gestühl und Beleuchtungskörper gezeichnet. Ein als Baumeister ausgebildeter Dominikaner-Bruder steht dem greisen Künstler als technischer Berater zur Seite. Matisse kennt sich im klösterlichen Leben gut aus, denn 1907 eröffnete er in Paris eine Kunstschule im Kloster „Des Oiseaux", die später ins Kloster „Sacré-Coeur" übersiedelte.

Vielleicht bezeichnet man die „Eglise Matisse", wie man in Vence sagt, besser als eine Kapelle. Das Kirchlein hat eine Gesamthöhe von 8 Metern, eine Breite von 10 Metern und eine Länge von 15 Metern. Jene Längswand, die einem malerischen Abhang zugewandt ist, besteht ausschließlich aus vom Boden bis zur Decke reichenden schmalen Fenstern. Sie sind alle — in lebendigsten Variationen natürlich — in Gelb, Blau und Grün gehalten, wie sie Matisse immer anwendet, und tragen als einzigen Schmuck — wiederum ständig in den Farben variierend — das Symbol der Provence: einen matissianisch stilisierten Kaktus. Die gegenüberliegende Längswand ist wie die gesamte Kirche kalkweiß gehalten. In Altarnähe finden wir in schwarzer Zeichnung einen überlebensgroßen Heiligen Dominikus, an anderer Stelle, ebenfalls in sehr nuancierter schwarzer Zeichnung, eine Madonna mit dem Kinde, umgeben von vielen matissianisch aufgefaßten Rosen. Wahrscheinlich wird das Kirchlein den Namen „Chapelle Notre Dame du Rosaire" erhalten.

Welche Wirkung die Kirche von Maitre Matisse auf den Gläubigen ausüben wird, läßt sich heute schwerlich voraussagen. Es wirkte jedenfalls erstaunlich, mit welchem Fanatismus sich die uns rundleitende Dominikaner-Schwester für Henri Matisse und seine moderne Interpretation eines Gotteshauses einsetzte. Die Entwürfe der Madonna und des Heiligen Dominikus sowie auch die verschiedenen Skizzen des Gekreuzigten und der beiden Schächer verursachten weder bei mir selbst, noch bei meinen jugendlichen, in einem Kloster aufgezogenen Begleiter, noch bei den gleichzeitig anwesenden offenbar sehr kunstinteressierten Pilgern, die ich vorsichtig befragte, geistige, geschweige denn religiöse Gefühle oder Gedanken.

Wenn auch mit zwiespältigen Gefühlen, so doch doppelt neugierig, allerdings nicht erschüttert in unserer jahrelangen Begeisterung und Bewunderung für den greisen Meister, nahmen alsdann mein Freund Paul Gauguin der Jüngere und ich in Nizza die Gelegenheit wahr, Henri Matisse selbst aufzusuchen. Er wohnt seit längerem in dem Vorort Cimiez in einem jener Hotelpaläste, die in Apartmenthäuser aufgeteilt worden sind.

Eine Krankenschwester in weißer Tracht sorgt für das leibliche Wohl von Henri Matisse. Eine schöne junge Russin ist seine Sekretärin. Der Maitre bewohnt ein halbes Dutzend großer Räume, die mit alten und neuen Arbeiten von ihm selbst dicht behangen sind. Man findet hier aber auch Geschenke von seinen großen Zeitgenossen, die seine Freunde sind oder waren. Wir sahen eine der wunderbaren Frauen-Plastiken von Maillol und einen exzentrischen großen Blumenkrug von Picasso. Zwischendurch hängen auch alte Brokate, Batiken von der Tahitireise im Jahre 1930 sowie asiatische Blätter und Holztafeln mit jenen dekorativen Bilderzeichen, die auch Matisse manche Anregung gegeben haben. Seit Jahren sind hier aber auch an den dafür freigemachten großen Wandflächen (es heißt, er habe, um Platz zu gewinnen, sogar eine Wand durchbrochen) in Originalgröße die verschiedenen Entwürfe für sein Werk, an dem er jetzt einzig und allein arbeitet: seine Kirche, angezweckt. Wir sahen sowohl das Original des Heiligen Dominikus, der Madonna mit dem Kinde und den Entwurf des schmiedeeisernen acht Meter hohen Kreuzes, das die turmlose Kapelle zieren wird. Im großen Zimmer des Meisters endlich wurden uns Musterstühle, die als einzige Verzierung den provinzialischen Kaktus tragen, gezeigt. Selbst den Altar hat er sich zu Hause aufstellen lassen und verschiedene Muster nach seinen Entwürfen angefertigter Leuchter. Er müsse alle seine Entwürfe und die fertigen Stücke immer um sich haben, sagte er. Bauen und Konstruieren sei nun mal etwas anderes als Malen und Zeichnen. Er müsse die Dinge plastisch vor sich haben, um notfalls auch noch korrigieren zu können.

Den Meister selbst fanden wir in einem riesenhaften Bett, das mitten im Zimmer stand. Mit seinen 81 Jahren ist er sehr frisch, er war ausnehmend gut gelaunt, gesprächig und sehr gastfreundlich. Matisse will noch recht lange leben und arbeiten. Deshalb verbringt er nach einem Bernard Shawschen Rezept jetzt die meiste Zeit im Bett und steht nur 2—3 Stunden täglich auf, um einen Spaziergang zu machen. Er trug bei unserem Besuch eine dunkle Krawatte und eine elegante Strickweste. Sein runder Bart wie sein Haupthaar sind schlohweiß. Seine Stimme ist sanft und leise. Sein Riesenbett ist umgeben von vielen Tischen mit Büchern, Kunstmappen, Malutensilien, Schreibgeräten, Radio und mehreren Lampen. Er kann alles von seinem Bett-Thron aus erreichen.

Mit der Begeisterung eines Jünglings sprach er von seiner Kirche in Vence. Er machte uns detaillierte Erläuterungen seiner Pläne. Er gab einerseits zu, daß er ein großes Wagnis eingegangen sei, sich als Architekt zu versuchen, und andererseits der Hoffnung Ausdruck, daß trotzdem etwas Bleibendes entstehen würde. Wir gewannen den Eindruck, daß er die Kirche hauptsächlich deshalb baue, weil Leinewand und Papier nichts Ewiges seien. Man könne nicht wissen, was Europa noch bevorstünde. Mit der Kirche jedoch hoffe er, sich ein steinernes

HENRY MATISSE BEI ENTWÜRFEN FÜR DIE KAPELLE IN VENCE

Denkmal selbst zu errichten. „Wenn ich jünger wäre, würde ich vielleicht noch viel mehr bauen, bildhauern und auch Keramiken machen. Auch mich drängt es zu anderen Materialien. Ich habe es immer wiederholt: ‚Künstler ist jemand, der imstande ist, seine Empfindungen methodisch zu ordnen.' Was ich an meinem Lebensabend empfinde, kann ich in dieser kleinen Kirche manifestieren."

Während wir vor Matisse saßen und ihm zuhörten, schweiften unsere Augen umher. Und wir entdeckten auf einmal, daß nicht nur die weißen Wände seines Arbeitsraumes Entwürfe der verschiedenen Details der Kirche aufgenommen hatten, sondern sogar die weiße Decke. Bei allem, was wir wußten, war es uns die ganze Zeit unklar gewesen, wie der bresthafte Greis, der fraglos keine Leiter mehr besteigen kann, die Entwürfe durchführt. Mit einem schalkhaften Lächeln verriet er uns nun selbst sein Geheimnis. Nicht allein, daß er sich im Bett am wohlsten fühlt, Henri Matisse vermag klar nur noch auf große Entfernung sehen. Aus diesem Grunde hat er sich einen drei Meter langen, leichten, aber in sich stabilen Bambusstab besorgen und an dessen Ende eine kleine Konstruktion anbringen lassen, die große Kohlenstifte oder auch dicke Zeichenstifte aufnehmen kann. Im schwenkbaren Bette liegend oder auch im bequemen Sessel sitzend, nimmt der Maitre sein drei Meter langes Zeichengerät in beide Hände und geht schmunzelnd, seine versiechenden Naturkräfte überlistend, seinem Tagewerk nach. Ein selbstherrliches Genie bis in die letzten Tage. . . .

Rolf Italiaander

# AUSSTELLUNG HENRY MATISSE 1951

Die erste umfassende Ausstellung der Werke von Henri Matisse in Deutschland ist Ende Februar 1951 in der Hamburger Kunsthalle veranstaltet worden und wird über Düsseldorf nach München gehen. Sie wurde vom Service des Relations Artistiques der Französischen Hohen Kommission organisiert und führt einen wesentlichen Ausschnitt aus Matisses malerischem, graphischem und bildhauerischem Werk vor. Die ersten Arbeiten des Meisters wirken in ihrer kühlen und trocken-erlesenen Farbigkeit auf uns heute zwar akademisch, doch kommt Matisse über Cézanne bald zu eigenem kraftvollen Rhythmus und melodischer Bestimmtheit. Der Matisse der fauvistischen Epoche gibt eine ernste, bedeutende Welt: schwere, betonte Körperlichkeit und ein uranfängliches, aus der Tiefe quellendes Leben. In manchen Arbeiten bezeugen die auf ein geometrisches Schema zurückgeführten Linien eine Gesinnung, die mit Nüchternheit an das Geheimnis herangeht. In den dreißiger Jahren beginnt Matisse „Verrat" an seinem Expressionismus zu üben. Die rhythmische Durchbildung tritt gegenüber der koloristischen Vielfältigkeit zurück, statt des großen Wurfes erstrebt der Maler nun stärker die klar geprägte leicht überschaubare Form. Er entwickelt nun einen bemerkenswert klassizistischen Stil. Und plötzlich wird er, der als kluger und begabter Kunstschriftsteller sich für eine Befreiung der Kunst von Gefühlen, für eine absolute Esoterik einsetzte, stimmungshaft und lyrisch und rückt ungewollt in die Nachbarschaft von Bonnard, dies besonders in seinen kleinen, zartflaumigen, durchsichtigen Interieurs. Selbstverständlich bleibt Matisse immer der vornehmen dekorativen und graphischen Methode treu, aber er ist durch seine menschliche Entwicklung ebenso wie Watteau und Renoir ein Maler des Glückes geworden. Seine Hand ist jetzt die Fröhlichkeit selbst, die Naturfreude, die Lust eines warmen Mittelmeer-Frühlingsmorgens; Farbe, Linie, Aufbau sind leicht ins Dekorative und Ornamentale gewendet, der Stil geht zu dem des Teppichs, des architektonischen Frieses über; aber das Ganze bleibt in der Hauptsache doch Bild, in dem die helle Heiterkeit der Farbe und die „sinnlich-intellektuelle"Frische dominierten. Der Matisse der letzten Periode ist zugleich ein Meister der tiefen Eleganz, des spezifisch französischen Ausdrucks. Und ebenso wie Braque und Maillol ist er in seinem Wertwissen und Weltwissen irgendwo von einer griechischen Reinheit, die eigentlich im Verborgenen immer ein Teil des französischen Wesens war. Auch die vor kurzem entstandenen Illustrationen zu den Gedichten des Charles d'Orléans sind Proben dieser spröden, ja graziösen Kunst und entfalten, ohne sich „literarisch" zu gebärden, einen ausgesprochen dichterischen Reiz.

Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung sprach in Hamburg, Kiel und Hannover Raymond Cogniat, einer der führenden Kunstkritiker Frankreichs über den „cas Matisse". Seine glänzende „Causerie" war von Einfachheit und geistiger Souveränität und entsprach so ganz der Manier des Künstlers. Raymond Cogniat lenkte die Aufmerksamkeit des Betrachters darauf, daß Matisse der erste Meister sei, der in seinem Bildaufbau die Regeln der Perspektive ignoriere. Er gibt in einer und derselben Fläche die Illusion der Perspektive allein durch die verschiedenen, aber jeweils in einem Ton gehaltenen Farben der Gegenstände. Dieses einfache Wunder der Konstruktion wird offenbar in einer Reihe der letzten Werke, wie z.B. in dem „Roten Interieur mit blauem Tisch".

Aleksis Rannit

VEIT STOSS KOPF EINES HIRTEN
SALZBURGER FLÜGELALTAR, 1498 (?)

## Zwei wiedergefundene Altäre

In seltsamer Entsprechung brachte das letzte Jahr die Wiederentdeckung von zwei großen Werken deutscher Holzschnitzkunst um 1500. In Heidelberg (Kurpfälzisches Mus.) bewahrte die Umsicht des Direktors der Städt. Sammlungen, Dr. Georg Ponsgen, und die behutsame Hand des jungen Restaurators Feuerstein einen spätgotischen Schnitzaltar vor dem völligen Verfall. Bei den Restaurationsarbeiten, der Ablösung des aufgetragenen Kreidegrundes, trat meisterliche Schnitzarbeit zutage, und der glückliche Fund einer Inschrift gestattete die Identifizierung des Werkes mit dem Windsheimer Zwölfbotenaltar von Tilman Riemenschneider, von dem man bisher annehmen mußte, daß er mit anderen Werken dieses Meisters bei dem Brand der Windsheimer Pfarrkirche 1730 vernichtet worden war. Riemenschneider, so belegen noch vorhandene Urkunden, hat diesen Altar 1509 im Auftrag für die Windsheimer Kirche geschaffen. Es handelt sich um den üblichen Typus des Apostelaltars: Die durch ihre Attribute gekennzeichneten Jünger sind um Christus versammelt, der als Salvator mundi mit der Weltkugel dargestellt ist. Der Altarschrein beherbergt neben der Figur des Salvators links und rechts je eine Einzelfigur und je eine Doppelgruppe. Auf beiden Flügeln befinden sich Dreiergruppen im Flachrelief. Das Rahmenwerk des Altars ist leider verloren. Die im Zuge der Restauration durchgeführte und „zumindest museal vertretbare" Neuordnung der Figuren des Mittelschreins birgt ein Problem, mit dem die Forschung sich noch wird beschäftigen müssen.

In Salzburg (Benediktinerabtei Nonnberg) ging ebenfalls ein Schnitzaltar aus einer notwendig gewordenen Restaurierung wie ein neuerstandenes Werk hervor. Heinrich Decker hat sich der Frage nach der Urheberschaft gewidmet und legt die Ergebnisse in einem mit meisterlichen Photographien ausgestatteten Band vor (Salzburger Flügelaltar des Veit Stoß, Verlag Rupertuswerk St. Peter, Salzburg). Von verschiedenen sich ergebenden Möglichkeiten glaubt sich Decker für die entscheiden zu müssen, daß wir in dem Werk den Altar der Grabkapelle des Salzburger Erzbischofs Leonhard von Keutschach vor uns haben, den also ehemals das romanische Münster in Salzburg beherbergte. Stilanalytische Vergleiche bestätigen die Annahme, daß zumindest die Schreinplastiken und Teile der Reliefs des linken Flügels das geistige Eigentum des Nürnberger Bildhauers Veit Stoß sind, wenn auch die Frage der Eigenhändigkeit in Teilen noch problematisch bleibt. Als authentische Datierung des Werkes gibt Decker das Jahr 1498 an. Der in Form und Farben getreu rekonstruierte Altarschrein zeigt die Anbetung des (übergroß erneuerten) Christkindes durch Maria, Joseph und zwei Hirten. Auf der Innenseite der einfachen Altarflügel reihen sich je zwei Reliefs übereinander, links die Verkündigungsszene und die Anbetung der Könige, rechts die Erscheinung des Auferstandenen vor seiner Mutter und der Marientod. Zwischen den beiden monumentalen Altarwerken des Veit Stoß, seinem Krakauer Frühwerk und dem Bamberger Spätwerk, steht nun ein in seinem wesentlichen Bestande wohlerhaltener Kapellenaltar aus der mittleren Schaffensperiode des Meisters. U. C.

TILMAN RIEMENSCHNEIDER ANDREAS
WINDSHEIMER ZWÖLFBOTENALTAR, 1509

# DREI NEUE BRONZETÜREN

Kirchenportal und Kirchentür sind von jeher besonders bevorzugte Glieder des christlichen Gotteshauses gewesen. Ihrer symbolischen Bedeutung nach als den „Pforten des Heils" verlangen sie besonderen architektonischen und skulpturalen Schmuck. Symbol und Bild sollen dem Eintretenden begegnen und ihn schon beim Zutritt zum Hause Gottes zur Besinnung aufrufen und seine Gedanken auf die heiligen Inhalte lenken, denen er sich am Altar gegenüber sehen wird.

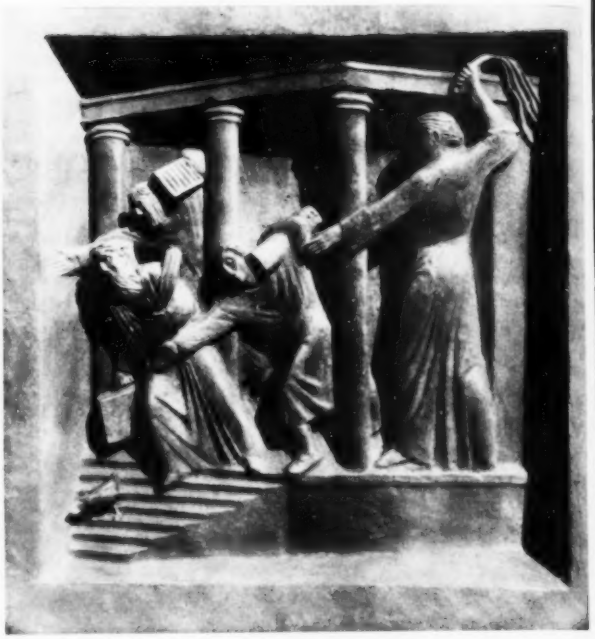
In den Hildesheimer Domtüren (1015 unter Bernward von Hildesheim vollendet) besitzen wir in Deutschland eines der schönsten Werke unter den Kirchentüren des Mittelalters. Diesen fast fünf Meter hohen, aus einem Stück gegossenen und mit je acht Reliefs aus der biblischen Geschichte geschmückten Türflügeln erscheinen zwei Werke aus unseren Tagen innerlich verpflichtet: die neuen Kölner Domtüren von Ewald Mataré und die Türen für das Kloster Marienthal bei Wesel von Edwin Scharff. Den symbolischen Darstellungen dieser Pforten stehen als drittes bedeutendes Werk die 42 mehr erzählenden Reliefs der „Bibeltür" zur Seite, die Otto Münch für das Großmünster in Zürich schuf. Daß neben diesem mehr konventionellen Werk die beiden deutschen Lösungen nicht nur bestehen, sondern bei aller Eigenwilligkeit des Entwurfes ein sowohl dem sakralen Ort gemäßes wie — was besonders die Türen von Scharff betrifft — auch ein ästhetisch befriedigendes Bild geben, zeigt, daß die zeitgenössische Kunst solchen Kraftproben durchaus gewachsen ist.

Besonderes Aufsehen hat das Werk Matarés erregt. Ihm war das Problem gestellt, am Südportal des Kölner Domes, einer Nachkonstruktion eines gotischen Portals aus dem 19. Jahrhundert, Türen einzufügen, die unsere heutige Überzeugung und Auffassung von sakraler Kunst nicht verleugnen sollten. Trotzdem das ganze Projekt noch nicht ausgeführt wurde und sich deshalb einer gerechten Beurteilung entzieht, erregten die neuen Domtüren seit ihrer Weihe im Jahr 1948 ein heftiges Für und Wider. Manche Stimmen glaubten sagen zu müssen, daß durch die Asymmetrie des Mataréschen Werks die Harmonie des Portals gestört worden sei. Gegen diese Kritik wandten sich Ausführungen in der Zeitschrift „Die Kunst" (Dezember 1950). Nicht zu leugnen ist jedenfalls, daß die einzelnen Darstellungen, besonders die aus dem Leben der Hl. Ursula, mit großer Feinheit gebildet sind. Matarés Heilige zeigt ein Gesicht, das herb, wissend, leidend, offen und unnahbar ist. Den seraphischen Sänger unserer lieben Frau, Duns Scotus, hat Mataré in seiner franziskanischen Kutte dargestellt. Stirn und Gesicht sind rein und klar, vom mönchischen Leben geprägt. Und seine Geste ist nicht „fallend in Brokat", aber zwingend. — Noch ein Wort über den Türgriff der Domtür: in einem großen Ring geformt, speit der Fisch den Propheten Jonas aus. So furchterregend der Fisch ist, so gottergeben ist die Gestalt des betenden Jonas mit seinem großen und eigenwilligen Schädel. Seine Hände sind auf der Brust gekreuzt, als seien sie gebunden im Herrn. Es berichtet die Schrift, daß Jonas sich dem Herrn entzogen habe durch die Flucht, als er gerufen wurde, so wie auch wir uns dem Herrn entzogen haben. Wie Jonas sind auch wir noch einmal davongekommen und wir dürfen und sollen uns dessen erinnern, wenn wir diesen Türgriff sehen und unsere Hand die Pforte zum Dom öffnet.

Hainer Eck

EWALD MATARE, DUNS SCOTUS, KÖLN, DOMTÜR

EWALD MATARE, TÜRGRIFF, KÖLN, DOMTÜR



OTTO MÜNCH, VIER FELDER VON DER BIBELTÜR DES GROSSMÜNSTERS IN ZÜRICH

EDWIN SCHARFF, BRONZETÜR FÜR MARIENTHAL BEI WESEL

JEAN BENOIT, FIGURINEN FÜR EIN MYSTERIENSPIEL

Verkündigung
Heimsuchung
Geburt
Hl. Dreikönige

Schweißtuch der Hl. Veronika
Himmelfahrt
Ausgießung des Hl. Geistes
Krönung

## JEAN BENOIT

wurde 1922 in Québec (Kanada) geboren. Nach dem Studium an der Ecole des Beaux Arts war er vier Jahre Lehrer an der Kunstschule in Montreal. Seine Versuche, neue Wege des Kunstunterrichts zu gehen, scheiterten an der Engstirnigkeit der Vorgesetzten. Dennoch erhält Benoît ein Stipendium für einen längeren Aufenthalt in Paris ab Oktober 1948. Nach Ablauf des Stipendiums verzichtet der junge Künstler auf die Lehrstelle in Kanada und bleibt in Paris, wo er heute sehr abgeschlossen und einsam arbeitet. Sein Hauptanreger ist der Kanadier Alfred Pellon, der über ein Jahrzehnt in Paris lebte und zusammen mit Léger, Miro, Picasso ausstellte, zu Beginn des zweiten Weltkrieges jedoch nach Kanada zurückgerufen wurde. — Als neuestes Arbeitsgebiet wählt sich Benoît Kostüme und Masken für Ballett und Theater. Seine letzte größere Arbeit sind Figurinen zu einem christlichen Mysterienspiel, dessen Idee von Pater Couturier stammt.

## WERNER SCHOLZ

Am 23. Oktober 1898 geboren, gehört der Maler Werner Scholz zu jener Generation, die von der Schulbank hinweg in den ersten Weltkrieg gerissen wurde. Erst 17jährig verliert er durch einen Granatsplitter den linken Arm. Von den Schlachtfeldern zurückgekehrt, studiert er an der Berliner Hochschule für Bildende Künste. Die frühen schweren Erfahrungen des Krieges verdichten sich in den Bildern der ersten Schaffensjahre. Erst allmählich lichten starke und tiefe Farben das trübe Hell-Dunkel dieser Bilder auf. Damit erweitert sich auch der Kreis des Dargestellten: An die Seite des gedemütigten und geschlagenen Menschen tritt nun die heile Natur, Blumen, Landschaften und Gestirn. Dann auch mehr und mehr christliche Inhalte. Schon vor 1933 wird man auf Scholz aufmerksam. Ab 1937 zählt auch er zu den Entarteten, und die für lange Zeit letzte Ausstellung seiner Bilder ist die Münchner Ausstellung „Entartete Kunst" („Triptychon des Schmerzensmannes" und „Amarryllis"). Als im Krieg das Berliner Atelier in der Nollendorfstraße von Bomben zerstört wird, siedelt Scholz nach Alpbach über. Schon vor dem Krieg arbeitete er meist halbjährig in diesem Tiroler Dorf. Es gewährt ihm nach dem Krieg Wohnrecht und ist ihm heute Wahlheimat geworden. — Vor drei Jahren sah man zum ersten Male wieder in verschiedenen deutschen Städten Ausstellungen älterer und neuerer Gemälde und Pastelle. Die Frucht der letzten Jahre ist eine großangelegte Folge von Pastellen zum Alten Testament.

## RICHARD SEEWALD

wurde am 4. Mai 1889 in Arnswalde (Neumark) geboren. Sein Vater, ein Bauer, stammte aus Süddeutschland, seine Mutter war Glarnerin. Sobald er konnte, ging er nach Süddeutschland. Er studierte in München und lebte viele Jahre dort. Reisen führten ihn in den Orient, nach Griechenland, Italien, Südfrankreich, Holland und England. 1924 wurde er an die Kölner Werkkunstschule berufen als Professor für dekorative Kunst, 1931 gab er diese Stelle auf und übersiedelte in die Schweiz. In Ronco bei Ascona baute er sich ein Haus, wo er heute noch lebt. Sein künstlerischer Ruhm beruht vor allem auf seinem Illustrationen für „Robinson Crusoe", Kleists „Penthesilia" (beide erschienen bei Hans Goltz, München) Francis Jammes „Hasenroman" (Kurt Wolff, München) und auf seinen kirchlichen Wandmalereien (Friedhofskapelle Santa Annunziata bei Ronco, 1936, wurde durch eine Felssprengung vernichtet; Maria-Lourdes-Kirche in Seebach bei Zürich, 1942; Kirche in Aargau, 1944; Friedhofkapelle in Döttingen, 1945; St. Theresienkirche in Zürich, 1946; San Carlo in Magadino, 1948). Sein bewundertes Vorbild in der Wandmalerei ist Giotto, über den er kürzlich ein lesenswertes Buch veröffentlicht hat: „Giotto. Eine Apologie des Klassischen" (Verlag Otto Walter AG Olten, 1950).

WERNER SCHOLZ, JACOB UND RAHEL

RICHARD SEEWALD, OSTERMORGEN (LITHO)

MADONNA, BURGUNDISCH 11. JH.

## Madonnenausstellung in Paris

Im „Petit Palais", das heute die französischen Meisterwerke des Louvre enthält, hatte man zu Ehren des Heiligen Jahres etwa 300 berühmte Madonnendarstellungen aus ganz Frankreich zu einer eindrucksvollen Schau zusammengetragen. Die Werke waren, nach ihrer Entstehungszeit, in verschiedenen Sälen übersichtlich angeordnet. Neben dem ästhetischen Genuß, den schließlich jedes Kunstwerk, ganz gleich welchen Inhalts, dem aufgeschlossenen Betrachter bietet, macht diese Ausstellung besonders deutlich, wie der religiöse Standort der Schöpfer dieser Madonnen in den Jahrhunderten sich verändert hat. Dieser Wechsel läßt sich vielleicht am einleuchtendsten an den Stifterfiguren aufzeigen. Auf den Bildern der romanischen Zeit sind sie noch gar nicht vorhanden, treten dann ganz klein am Bildrande auf, gewinnen immer mehr Raum und werden schließlich in gleicher Größe dargestellt wie die Madonnen. Gleichzeitig steigen diese, die noch im 11. Jahrhundert, den frühgriechischen Göttinnen ähnlich, in streng gefaltete Gewänder gehüllt sind, von ihren Thronen herunter. Ihre hoheitsvollen Mienen werden weicher, und sie blicken den Gläubigen an, über den sie vorher starr hinweggeschaut haben. Aus dem Christkönig auf ihrem Schoß, der die Weltkugel mit herrscherlicher Gebärde in der Hand hält, wird das Christkind, das spielend nach dem Apfel greift. In leichter S-Schwingung biegt sich der jugendliche Körper der Heiligen Jungfrau zur Seite, um dem Kinde den nötigen Spielraum zu geben. Die Menschen werden immer selbstbewußter und die Religion immer irdischer, menschlicher. Liebevoll schildern die Künstler in zahllosen Variationen das Leben der Mutter Maria. Das Jesuskind lernt laufen; selbst dieses rührende Bild menschlicher Schwäche vergessen sie nicht. Der Prozeß der Vergegenwärtigung dauert fort bis ins 18. Jahrhundert hinein, wo die Heilige Jungfrau als elegante Rokokodame dargestellt wird. Noch Georges de la Tour findet in seiner kerzenbeschienenen Bauersfrau mit dem schlafenden Kind auf dem Arm ein gültiges Bild der Madonna.

Doch seit der französischen Revolution gibt es keine Madonnenbilder mehr, die man als Kunstwerke bezeichnen könnte. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zieht sich die Darstellung religiöser Inhalte fast ganz ins Folkloristische zurück; nur noch Bilderbogen und volkstümliche Plastiken berichten von der Mutter Gottes und den Wundern die sie verrichtet hat. K. H.

## St. Kolumba,

### der erste neue Kirchenbau in Köln

Spricht man von den Problemen des Kirchenbaues nach dem letzten Kriege, so ist man verpflichtet, vor allem zwei Namen zu nennen: auf protestantischer Seite Otto Bartning, dessen deutsche Notkirchen zu Weltruf gekommen sind, und auf katholischer Seite Dominikus Böhm, dem wir schon vor dem Kriege ausgezeichnete und kühne Baulösungen verdankten. Der Sohn des katholischen Kirchenbaumeisters, der junge Architekt Gottfried Böhm, tritt mit seinem Entwurf für St. Kolumba in Köln in die Fußstapfen des Vaters. Die Bewahrung noch vorhandener Bausubstanz und ihre Verwertung in einer von Grund auf neuen Baulösung macht die Kölner Kapelle für den deutschen Nachkriegskirchbau symptomatisch. Das neue Gotteshaus wird durch zwei ineinander verschmolzene Baukörper gebildet: eine zweijochige Vorhalle im Westen, die sich an altes Mauerwerk und Spitzbögen anlehnt, im Osten ein oktogonaler Zentralbau aus Beton und Glas, dessen einzige geschlossene Seite im Osten der „Madonna in den Trümmern", einer verschont gebliebenen gotischen Statue, eine Heimstatt bietet. In der Mitte des Zentralraums erhebt sich auf kreisrundem Stufenbau der steinerne Altar, ein mächtiger runder Schaft, der oben in eine quadratische Platte übergeht. Die Madonna an der Ostwand umgeben acht kleine Glasfenster von L. Gies. Die gewölbte Vorhalle schmücken ein Rundfenster mit der Heiliggeisttaube von dem Altmeister der modernen Glasmalerei, Jan Thorn-Prikker, und. Georg Meistermanns Fenster mit der Hl. Katharina von Siena. U.C

# ZU DER AUSSTELLUNG ALTDEUTSCHER BILDER IN PARIS

Jedes Kunstwerk ist bestimmt durch die Zeit, in der es entstanden ist, durch den Ort, wo es geschaffen wurde, durch die Struktur der Gesellschaft, aus der es hervorging, und nicht zuletzt durch das persönliche Ingenium des Künstlers.

Durch die zeitliche Lage wird die Situation eines Kunstwerkes innerhalb der allgemeinen Entwicklung charakterisiert und es wird aufgezeigt, wie eine Generation die ihr gestellten Fragen beantwortet hat. Diese Fragen aber sind nicht vom Menschen formuliert, sie sind der Nenner, über dem sich die schöpferische Leistung erhebt. Der Vergleich des Gleichzeitigen ist daher wertvoll, weil er das Gemeinsame in seinen Variationen und Abwandlungen, weil er Abweichungen, Beschleunigungen oder Verzögerungen in der Bewegung des Geistes deutlich werden läßt.

Die wesentlichste dieser Abweichungen vom Allgemeinen ist die örtliche, denn wir unterscheiden, wie in den verschiedenen Sprachen die verschiedene Art des Denkens, so in der Kunst die verschiedene Art des Sehens und Vorstellens, die einzelnen Völkern und Ländern eigentümlich ist.

Wie die Sprache nach Dialekten, so unterteilt sich der nationale Charakter der Kunst nach Regionen, und man beobachtet, daß die Städte hier eine besondere Rolle spielen. Sie wurden in Deutschland im 14. Jahrh. zur Dominante des Daseins, was bedeutet, daß nicht mehr der Kleriker und der Ritter, sondern der Bürger den Ausdruck des Lebens bestimmte. Die Heiligen Stände, für das Mittelalter gottgeschaffene Realitäten, aus denen niemand heraustreten konnte, wurden von den Zünften abgelöst, Organisationen, die der wirtschaftlichen Autarkie der Stadt ebenso entsprachen wie der sich entwickelnden Rationalisierung und Verfeinerung der Produktion und der wechselnden Ausdehnung und Ergiebigkeit des Handels. An die Stelle der universalen Hierarchie trat eine bürgerlich-realistische Ordnung. Die geglaubte Abstraktion einer höheren Einheit wird aufgegeben; das Dasein wird direkter verstanden; man entdeckt mehr und mehr die Umwelt; erste Absätze zu einer wissenschaftlichen Bewältigung der Lebensprobleme werden deutlich.

Diese gesellschaftliche und weltanschauliche Umschichtung hat in der deutschen Kunst ihren unmittelbaren Ausdruck gefunden. Die Hallenkirche, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zum bevorzugten Bautypus wird, ist mit ihren gleich hohen Schiffen und ihrer Lichtführung nicht nur ein besonders architektonisches System, sie ist ebensosehr Zeichen einer wachsenden Gleichberechtigung innerhalb der Gesellschaft, die ihre eigenen Verfassungen und Rechte erkämpft hat, sich selbst verwaltet und dazu Rat und Zunfthäuser ebenso benötigt wie Wehrbauten und Märkte. Die Bedeutung der deutschen Stadt dieser Zeit lag in ihrer wirtschaftlichen, nicht in ihrer politischen Macht, denn das Reich des Mittelalters war nicht zentralistisch nach einer Hauptstadt hin orientiert, und der Versuch Karl IV., Prag dazu zu machen, ist eine Episode geblieben. Nur Köln, damals die größte Stadt Deutschlands und eine der größten Europas, verdankte seine Stellung nicht nur seiner Produktion und seinem Umschlaghafen, sondern auch seinem Erzbischof als dem ersten und mächtigsten Fürsten des Reiches. Gerade die Blüte der altdeutschen Malerei beweist jedoch, daß Kunst nicht an politische Macht geknüpft ist: das Reich war in dieser Epoche schwach und wurde unfähig regiert.

Aus solchen Bedingungen heraus hat sich die altdeutsche Malerei zu einer bürgerlichen Kunst entwickelt. Der Maler war nicht im heutigen Sinne Künstler, er war Handwerker, verantwortlich seiner Zunft und dem Regiment seiner Stadt. In den Niederlanden oder in Frankreich diente er als „valet de chambre" oder als „peintre du Roy", und so überrascht es nicht, daß diese Kunst höfisch ist, aristokratisch, überfeinert, blühend und prächtig, während sie in Deutschland bürgerlich wird, demokratisch, ursprünglich, kräftig, ja sogar derb, ohne Raffinement und doch der zartesten Regungen fähig. Auch die Frömmigkeit ist naiver, ohne die Noblesse, mit der sich etwa der Kanzler Rolin der Muttergottes nähert. Am Hof gilt der Mensch etwas und ist daher auch darstellungswürdig, als Stifter sogar in der gleichen Größe wie der Heilige. In der bürgerlichen Gesellschaft ist die Person nicht so wesentlich: es ist daher kein Zufall, daß die künstlerische Aufgabe des Porträts in Deutschland erst später als in Italien oder in den Niederlanden aufgegriffen wird. Das Thema der Kunst und ihr Inhalt wird nach wie vor von der Kirche gegeben, sie bestimmt den Kreis der Darstellungen und bindet den Künstler, der sich erst allmählich die Freiheit persönlicher Beobachtung und Auffassung erringt. Die ästhetische Leistung, auf die unser Auge eingestellt ist, tritt in dieser Malerei hinter der religiösen Forderung zurück, mehr noch als in anderen Ländern, und auch das Publikum sah damals im Kunstwerk wohl nur die Verwirklichung seiner frommen Vorstellung. Vielleicht erklärt sich daraus die besonders reiche Entwicklung des Altars in Deutschland, der sich durch die Möglichkeit mehrfachen Wandels in die Liturgie des Kirchenjahres einfügte. Wie eine Symphonie sich aus Sätzen aufbaut, so auch der Wandelaltar, der bei geschlossenen Flügeln die Alltagsansicht zeigt, bei geöffneten die Feiertagsansicht und an den höchsten Festen bei nochmals geöffneten Innenflügeln den Blick auf den Schrein freigibt, der im Gold der Skulpturen strahlt. In solchen Mittelschreinen hat die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts ihre höchsten Leistungen vollbracht. Erst mit dem 16. Jahrhundert kommt auch die Malerei an dieser Stelle häufiger und dann fast ausschließlich zu Wort.

In den Städten also vollzieht sich die Entwicklung der altdeutschen Malerei, hier bildeten sich Traditionen mit besonderem und ausgeprägtem Charakter, aus sich selbst hervorgegangen, bestimmt von überragenden Persönlichkeiten, befruchtet von Einflüssen. Solche Einflüsse sind von Avignon nach Prag gegangen, von der päpstlichen Hauptstadt in die kaiserliche; die höfische Kunst wurde höfisch aufgenommen, dann aber umgewandelt, weiter gebildet und weiter gegeben nach Österreich und Salzburg, nach Bayern und Franken, nach Schlesien und Preußen bis in den fernsten Osten nach Königsberg, Graudenz und Thorn. Paris strahlt seine verfeinerte Kultur aus, der in den Altären Konrads von Soest eine der schönsten deutschen Blüten erwächst, während Meister Francke aus westlichen Anregungen Schöpfungen von unerhörter Kühnheit und Neuheit zu entwickeln vermag. Ein Werk wie der Tiefenbronner Altar, der 1431, also ein Jahr vor dem Genter Altar vollendet wurde, ist nur als eine Analogie verständlich, die sich, unberührt vom Stil der Brüder van Eyck, der gesamteuropäischen Entwicklung als ein deutscher Beitrag eingefügt. Gerade die Kunst der van Eycks ist fast ohne Wirkung auf die deutsche Malerei geblieben, was sich wohl daraus erklärt, daß die Zeit für eine Rezeption zu kurz war. Schon 1437 entstand der Wurzacher Altar Multschers, für den der Adel van Eyckschen Geistes nichts mehr bedeuten konnte. Das Religiöse ist in die bürgerlichste Umgebung versetzt, Christus und Maria sind aus der Umwelt des Künstlers gegriffen, das Häßliche ist ins Brutale gesteigert. Man will das Heilige aus dem alltäglichen Leben heraus verständlich, man will es aber, fast im Sinne einer schöpferischen Paradoxie, zugleich auch heiliger machen. Ein Jahr später findet Nicolaus Casanus, der Sohn eines armen Moselfischers, das Grundprinzip seiner Philosophie in der coincidentia oppositorum, die man als geistesgeschichtliche Parallele und beinahe als Begründung einer Ästhetik des Häßlichen verstehen kann. Fast gleichzeitig schafft Stephan Lochner seine durchleuchteten Bilder, die mit der daseinsgesicherten Monumentalität eines Konrad Witz die Spannweite andeuten, deren

die deutsche Kunst damals fähig war. Durfte man bei den Realisten Nicolaus Cusanus zitieren, so wird man bei Lochner an die in ihrer Schlichtheit so reine Frömmigkeit der Imitatio Christi denken. Es ist nicht zu übersehen, daß jede landschaftliche Sonderung die Gefahr enthält, retardierend zu wirken. Die Betonung des Lokalen läßt die allgemeine Entwicklung allzu leicht in Provinzialismen versickern. Vor solchem Schicksal ist die altdeutsche Malerei verschont geblieben, sowohl durch die Ausweitung des geistigen und ökonomischen Raumes als auch durch die Fähigkeit bedeutender Künstler, sich in die allgemeine Entwicklung einzufügen. Zu gegebener Zeit kamen die neuen Einwirkungen, aufgenommen an Ort und Stelle oder auch den Handelsstraßen folgend von den Niederlanden den Rhein hinauf und dem auf Seeweg in die Städte der Hanse, von Burgund nach Süddeutschland, später dann von Italien auf den großen Durchgangsstraßen nach Nürnberg und Augsburg. Roger van der Weydens große Persönlichkeit wurde bestimmend für die deutsche Malerei; sein strenges Bildgefüge überwand nicht nur den blühenden Naturalismus der van Eycks, sondern auch den Realismus eines Multscher und Witz. Der niederländische Einfluß erweckte einen neuen Reichtum von Variationen und Brechungen, die immer wieder anders sind, anders als in Köln (Meister des Marienlebens) als in Lübeck (Hermen Rode), anders in Kolmar (Martin Schongauer), als in Ulm (Meister des Sterzinger Altars) oder in Nürnberg (Meister des Augustiner Altars), verschieden nicht nur durch die Persönlichkeiten der Maler sondern auch durch die lokale Überlieferung und die geistige Haltung der betreffenden Stadt. Immer ist es ein Prozeß der Umwandlung zu eigener Gestalt. Nicht anders bei Michael Pacher, der von der Plastizität venezianisch-paduanischer Kunst ergriffen wird und sie aus seiner eigenen Herkunft und Tradition zu etwas Neuem zu steigern vermag. Nicht anders auch bei dem Meister des Bartholomäus-Altars in Köln, der, offen gegen den Westen, mit sehr persönlichen Formulierungen die Werte des Malerischen ins Weltstädtische erhebt.

Der große Bestand an altdeutscher Malerei, der trotz des Bildersturmes während der Reformation, trotz der Zerstörungen durch Kriege und Unverstand erhalten geblieben ist, ermöglicht uns ein Gesamtbild dieser Kunst zu sehen, das allen zugute kommt. Deutschland hatte jedoch nicht das Glück, daß ein Vasari die Lebensbeschreibungen seiner Künstler überliefert hätte. Von den meisten kennen wir nicht einmal die Namen, aber auch diejenigen, deren Namen überliefert oder erforscht sind, treten nicht in ihren menschlichen Umrissen, sondern nur als künstlerische Profile vor uns. Erst Dürer erkennt den Wert der Persönlichkeit; ihm können wir ins Gesicht sehen, und die künstlerischen Ereignisse seines Lebens sind für uns ebenso bedeutsam wie der Weg, auf dem sie gewonnen wurden. Sein Selbstbildnis, das er 1493 mit 22 Jahren gemalt hat, steht daher am Schluß unserer Ausstellung, denn mit Dürer vollendet sich das Jahrhundert und beginnt eine neue Epoche der deutschen Kunst, in der er und seine Zeitgenossen der Welt des Sichtbaren eine neue Wirklichkeit gegeben haben.

Dürer, Cranach und der jüngere Holbein sind denn auch über die Jahrhunderte hinweg, wenn auch mit wechselnder Anerkennung, in ihren Werken lebendig geblieben. Die „Primitiven" dagegen wurden vergessen mit Ausnahme Schongauers, dessen graphische Blätter mit denen Dürers und Rembrandts zum Vollendetsten gehören, was Europa in dieser Art geschenkt wurde. Erst mit der Wiederentdeckung des Mittelalters durch die deutsche Romantik hat auch die altdeutsche Malerei die Menschen wieder berührt. Trotz dieses Anfanges sind es jedoch auch in Deutschland erst etwa 50 Jahre, seitdem die altdeutsche Malerei ernsthaft durchforscht wird und ihr eigenartiger und einzigartiger Wert in das Bewußtsein immer weiterer Kreise eindringt. Die Entwicklung der modernen Kunst scheint dieses Verständnis zu fördern, denn eine Zeit, die uns mit allen Kulturen der Welt bekannt macht, überwertet nicht ihr eigenes künstlerisches Ideal und ist daher geöffnet, aus allen Eindrücken das ihr Wesentliche zu wählen. Die Tendenz der Moderne rückt unseres Erachtens gerade die altdeutsche Malerei in unser Blickfeld und nahe in unsere europäische Gegenwart. Kurt Martin

# KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

**Dialektische Verführung.** Zu Hans Sedlmayrs Buch „Die Entstehung der Kathedrale". Atlantis Verlag, Zürich 1950. Das Aufsehen, das die dialektisch brillante Ummodelung des Begriffs „entartete Kunst" in Sedlmayrs Buch „Verlust der Mitte" machte, ist etwas abgeblichen. Kürzlich noch verwahrte sich Alfred Weber als Kultursoziologe gegen eine derartige Verurteilung heutiger Kunst, indem er die Verkündigungsaufgabe aller Kunst verteidigte, auch in der modernen Kunst die schöpferischen Definitionen vom Menschen erkannte und sie erklärte als „eine Projizierung des Menschlichen in eine technisierte Welt". Lebensnahe Kunst im Gegensatz zur idealistischen (idealistisch ist jede religiöse Kunst), ist stets auch Seismograph des zeitgewärtig Menschlichen gewesen. Nur ganz selten war es ihr gegeben, Führerin zu kommendem Menschentum zu sein, zu jenen „Menschen von morgen", die wir nicht kennen, doch kennen möchten, die stets erst jenes Morgen in ihren Relationen zu geistigen Erscheinungen des Gestern erkennen wird, jenes „Gestern", das den jetzt Lebenden das Heute ist. Niemand von uns Heutigen weiß, was von uns morgen wertvoll sein wird. Und so verwahrte sich jetzt auch die „Neue Zürcher Zeitung" gegen eine Zeitkritik, „die in destruktiver Einseitigkeit auf eine verlorene Mitte hinfixiert bleibt". Alfred Weber sprach von „offenbaren Suggestionsversuchen" und trifft damit den propagandistischen Kern solcher Schriften. Stets hat S. die Tendenz erkennen lassen, einseitige Behauptungen scharf und glänzend zu formulieren, eine sicher allzu oft labile Vielseitigkeit des Kunstwerks um einer These willen einzuschränken. So etwa sein Büchlein „Über Michelangelo". Derartige Versuche klären, determinieren, aber die Ganzheit — nicht nur des Kunstwerks, auch die allen Lebens! — geht verloren.

Ein knapper Satz des neuen Buches von S. („Die Entstehung der Kathedrale", 1950) verrät ebenso eine Tendenz: „Wiederhergestellt werden muß die Art des Erlebens, mit ihren ganzen Spannungen, in denen die Menschen ihrer Zeit (d. h. Menschen des Mittelalters um 1200) die Kathedrale betraten und betrachteten." „Muß?" Müssen Menschen um 1950 in eine mystische Neo-Romantik gedrängt werden? „Muß?" Sollte es uns nicht gestattet sein, unsere eigene Position zwischen Gide und Bernanos zu finden?

Nachdrücklich sei anerkannt, daß es sich bei dem neuen Werke S.s um ein auffallendes und besonderes Buch handelt, um wissenschaftliche Fundierung, die teilweise sogar den Eindruck detaillierenden Kläubelns macht und selbst beiläufige Erscheinungen wie Schauspiel und Narrenspiel nicht unbeachtet läßt, selbst wenn hier S. sich kapitelweise auf Zitationen anderer Wissenschafter verlassen muß.

Es gelingen seiner dialektischen Begabung auch hier Formulierungen von glänzender Prägnanz, wenn er „das feste Fundament der Fakten" nach einem individuellen „Leitbild" in einen „geistigen Aufriß" umzuwandeln versucht. Aber dieser Versuch wird oft ein Wille, ein Verlangen, in diesen „geistigen Aufriß" uns zu führen, uns zu verführen. Was Beweis zu sein vorgibt, ist Überredung, „Suggestionsversuch". Wir wehren uns dagegen, selbst wenn er einer optima voluntas entspringt. Wir wünschen in der Forschung kühle Logik, weniger Savonarolischen Bekehrungseifer.

Eine allgemeine Kunstzeitschrift wie das „Kunstwerk" hat nicht die Aufgabe, spezielle Fachkritiken, wie sie sich bereits zu Worte meldeten, um eine weitere zu mehren. Auch ist das Wissen von Spezialforschern gleich Dehio, de Lasteyrie, Aubert, Gall in seiner Summe nötig, um dieser Arbeit von zwanzig Jahren zu begegnen. Die einzig richtige Antwort wäre ein neues Buch. Wohl aber läßt sich, zudem auch allgemeiner interessant, über die Methode sprechen, die S. anwendet, die aber auch als Zeitzeichen bei seinem ausgesprochenen Gegnern im modernsten Sektor (ich rechne mich zu ihnen nicht) wiederzufinden ist. Sie ist die in der Politik erwachsene Methode dialektischer Verführung.

Welche höchst eigenen Züge zeigt das „Leit-Bild" unseres Autors? Bereits haben in Tageszeitungen Niels van Holst, Albert Buesche den Hauptzug aufgegriffen, höchst beifällig ihn unterstrichen, wobei Wölfflin und „andere positivistische Vertreter einer reinen Stilgeschichte" gegenüber S. den Hieb „gescheiterte Gelehrte" abbekamen. S. kündet: „Die Kathedrale stellt mit Mitteln aller Künste den Himmel, das himmlische Jerusalem dar." Zehn Seiten weiter ein scheinbarer Beweis: „Der Kirchenweihhymnus sagt: das Kirchengebäude ist Abbild des himmlischen Jerusalem" — und nun die, mit S. zu sprechen, „anagogische" Kulmination, denn S. erklärt: „Nein, ist das himmlische Jerusalem." Verfolgt man hier und an anderen Stellen die Beweise S.s, so scheint nicht eine einzige der zitierten Quellen diese peremptorische Behauptung zu stützen. Immer wieder wird der metaphorische, das heißt der übertragene Charakter der lateinischen Quellen deutlich. Auch S. hatte anfänglich nur vorsichtig für die frühe Zeit gesagt: „bedeutet" — nun aber „ist" die Kathedrale das himmlische Jerusalem. Der Kampf ums Jota wird dekretorisch entschieden, die Schar der Arianer gleich Viollett-le-Duc ist von S. Athanasius-Sedlmayr geschlagen! Eine Hypothese ist zum Glauben erhoben — und Gläubige wird jeder finden, der zu überreden weiß.

Eine weitere Entdeckung S.s: „Die Kathedrale schwebt." Jantzen glaubte — denn alles dies sind letztlich subjektive Eindrücke — die „Schwebung der Skulptur" zu sehen. Ist sie gotisches Phänomen? Sie läßt sich bereits und wohl am besten bei den romanischen Trumeau-Skulpturen in Moissac beobachten; das „Fußen auf Unfestem" findet sich gerade an den älteren, noch romanischen Portalskulpturen von Chartes. Jedoch stehen die hochgotischen Skulpturen von Amiens zwar auf kleinen Basen, aber sie stehen irdisch fest und sicher. Und mir, der ich fast täglich den wundervollen Chor der Kölner Kathedrale vor Augen habe, „scheint" dieser wachsende Steinwald lebendig aufzusteigen aus dem Kontrast des fest wie Felsenplatte ruhenden, des erdgebundenen Sockels. „Aufstreben", „vegetatives Emporschießen", „entmaterialisierte Leichtigkeit von Skulptur und architektonischen Gliedern" — alles das ist schon vor S. beobachtet. Jacob Burckhardt sprach von dem „organischen" gotischen Stil. S. aber dekretiert: „sie schwebt" und überspitzt einen Eindruck, suggeriert eine Vorstellung — und Gläubige wird jeder finden, der zu überreden weiß.

Der Raum fehlt, um ausführlicher solche Methode zu analysieren. Aus einer Hypothese soll in verführerischer Dialektik (es gibt auch eine dialektische Theologie, nicht immer, aber oft von großem Feuer) Wahrheit werden. So heißt es wohl zunächst: „Es wird von einem Schweben des Graltempels zwar nicht mit ausdrücklichen Worten gesprochen"; danach folgt eine winzige Beobachtung in zweckdienlicher Interpretation: „goldene Adler auf Kreuze aus durchsichtigem Kristall aufgelötet(!)"; danach bereits die Supposition einer Wahrscheinlichkeit „es ist gestattet"; danach „mit Sicherheit"; bis schließlich dem folgsamen Leser das Phänomen des Schwebens, das der Kunsthistoriker zu sehen glaubt, mit „zweifellos" ins Unumstößliche gehoben scheint. Ganz sicher ist dabei von S. blendendes Feuerwerk von großem und selbstsicherem Wissen, von zweifellosem Könnertum und Glauben abgebrannt — und wir gestehen sogar, daß seine Funkenregen uns Vergnügen machen. Doch scheint die Dunkelheit, die alles Mittelalterliche umgibt, nicht heller hinterher. Wohl macht auch S. gelegentliche Konzessionen: „es sind allerdings gewisse Abstriche zu machen", „mindestens in gewissen Fällen", jedoch . . . .

Werden andere Besonderheiten S.scher Analysen sich durchsetzen? So die Auffassung, der Kathedralraum „baut sich aus lauter durchsichtigen Baldachinzellen zusammen", wo uns doch im Raume selbst die perspektivisch sich reihenden Pfeiler zur raumgrenzenden Wand werden, die die Entfaltung der gotischen Kathedrale aus dem romanischen Kirchenraum immer noch erkennen läßt (eine Korrektur: die Gewölbe der Mailänder Kathedrale sind nicht durchbrochen, sondern Scheinbemalungen); der Eindruck, „daß die Baldachinträger nicht von unten aufwachsen, sondern sich von oben, von der Wölbung herunterlassen" (denn nach S. kommt die Kathedrale ja als himmlisches Jerusalem „herab"); die Behauptung „der Altar wird als Himmelsthron gesehen", usw.

Wir bekennen, daß uns bei diesen Details des neuen „geistigen Aufrisses" beklommen zumute wird, beklommen, wie bei der Lektüre des von S. verehrten Autors der „Strahlungen" und „Heliopolis". Und wir gestehen, daß wir gleich jenem Rezensenten der „Neuen Zürcher Zeitung" bei S. wie bei Jünger eine eigene Art „destruktiver Einseitigkeit" vom Geistigen her erkennen, die von anderen sogar als Nihilismus angesehen wurde, trotz und wohl auch gerade infolge ihrer Überblendung. Wir möchten „das feste Fundament der Fakten", dieses nach S. „zerfallene Bild der Kathedrale" nicht restlos umgewandelt sehen in einen solchen „geistigen Aufriß", da er uns zu stark erinnert an Dekrete: „So hast du es zu meinen, so zu sehen."

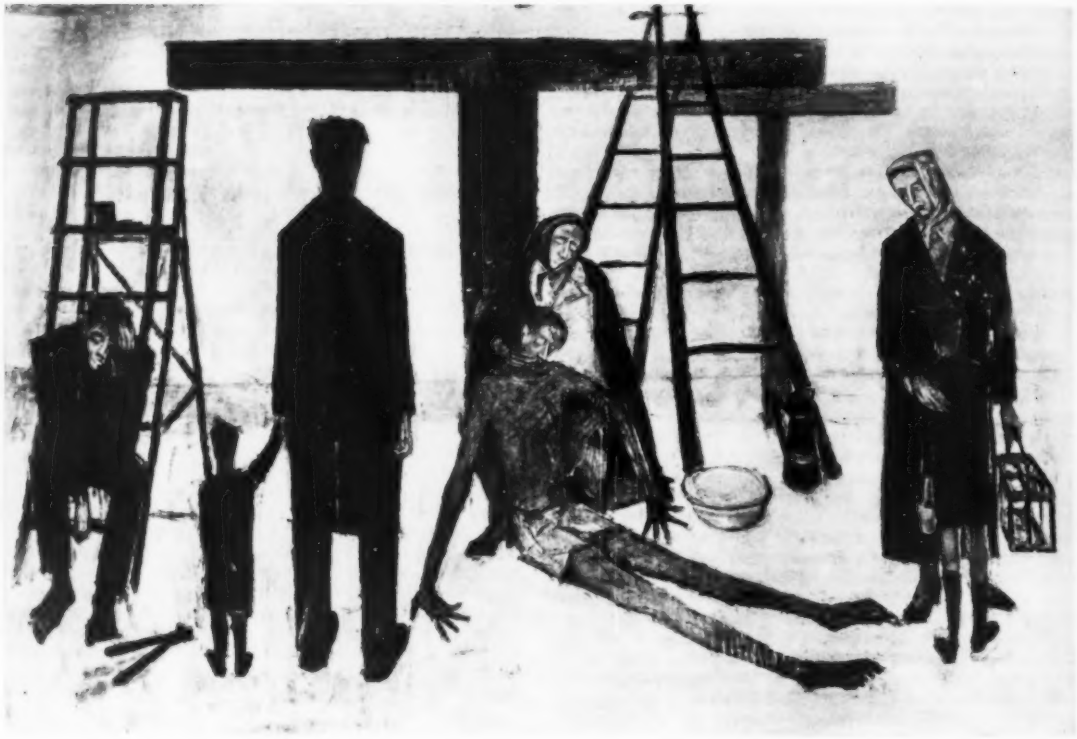
A. E. Brinckmann

## Gustave Courbet. Zu dem Buch von M. L. Kaschnitz

(Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, 183 S., 17 Abb., Ganzl. DM 8.50)

Unter der wunderlichen Sammlung von Stichen und Fotografien, mit denen Cézanne die Wände seines Ateliers in Aix-en-Provence schmückte, hing — neben der „Römischen Orgie" von Couture — auch Courbets „Begräbnis von Ornans", und als Cézanne zum ersten Male Courbets „Frau mit dem Papagei" sah, nahm er sich sogleich vor, etwas Ähnliches zu malen. Renoir mochte das berühmte Bild „Bonjour, Monsieur Courbet" gar nicht, aber die „Demoiselles de la Seine" fand er prächtig. Und wenn auch Courbet die Malerei Manets nicht sonderlich schätzte, fühlte sich der elegante Pariser doch zu dem groben Kerl aus dem hintersten Jura hingezogen: sie schauten zu den gleichen Sternen auf: Velasquez und Frans Hals. Man sieht, wie sehr die jungen Zeitgenossen sich mit diesem Mann beschäftigten, den sie ja zum Teil noch gekannt haben.

In Frankreich riß dieses Interesse niemals ab, ja, dort hat die Courbet-Bibliographie noch nie eine so starke Bereicherung erfahren, wie gerade im XX. Jahrhundert, angefangen mit der liebevollen Lebensbeschreibung Riarts (1906), bis zu Théodore Duret, Charles Léger und Pierre Courthion. Sogar der Surrealist Giorgio de Chirico hat auf französisch einige Seiten zum Lobe dieses Realisten geschrieben (Valori plastici, Rom, 1925) — man mag vor Chiricos Frühbildern wirklich an den Vorwurf mit der Billardkugel denken, den der witzige Manet gegen Courbet erhob. Die wenigen Blätter Chiricos blitzen von interessanten Paradoxen: für ihn ist Courbet ein Dichter und Arbeiter, ein Melancholiker und Romantiker. „Der Sinn für die Realität ist zwar immer an ein Kunstwerk gebunden; aber je tiefer er ist, um so poetischer und romantischer wird auch das Kunstwerk." Baudelaire sei in seinen



BERNHARD BUFFET KREUZABNAHME

besten Sachen Courbet weit näher gewesen als dem so sehr vergötterten Delacroix. Den Beweis für Courbets Romantik sieht Chirico in den Hintergründen, diesen zauberhaften Ausblicken in die Landschaft — die Realität dagegen fülle den Vordergrund.

Die deutsche Courbet-Literatur ist nicht so reich. Meier-Gräfe hat glanzvolle Seiten über ihn geschrieben, die man auch heute noch mit Genuß lesen kann. Aber erst seit ein paar Monaten besitzen wir die erste ausführliche deutsche Biographie des Meisters von Ornans, zugleich die erste Monographie aus der Feder einer Frau: Marie Luise Kaschnitz hat sie während des Krieges in Frankfurt geschrieben. (Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, 183 Seiten, 17 Abbildungen, Ganzleinen, DM 8.50). Zunächst scheint es verblüffend, daß eine Frau von diesem Malerleben gereizt werden konnte, aber das wird, je mehr man sich in das Buch versenkt, um so begreiflicher. Denn in Frankfurt hat Courbet sechs Monate lang gelebt, dort sind einige seiner schönsten Jagdbilder entstanden, dort schuf er jene wundersame „Dame de Francfort", die während des Krieges für kurze Zeit in Köln zu sehen war: Courbets schönstes „Abendlied", aus dunklen Bäumen gedichtet, einem unvergleichlich schwermütigen Himmel aus Grau und Rosa und einer hellgekleideten nachdenklichen Frau. Auch jener andere Courbet im Wallraf-Richartz-Museum, die Jagdgesellschaft mit dem roten Piqueur, den schöngekleideten Damen und dem prächtigen Stilleben im Vordergrund, das Ganze in saftiges dunkles Grün gebettet, ist damals entstanden. Courbet war der einzige französische Maler seiner Zeit, der länger in Deutschland gelebt und gearbeitet, mit deutschen Malern verkehrt und sich unter ihnen wohlgefühlt hat. Auch in Paris kam er mit deutschen Künstlern zusammen: mit Knaus, den Meyerheims und Adolf von Menzel („Ich habe bei Ihm außer vielem Verrückten und Schlechten einige Sachen von allererstem Wasser gesehen" schrieb Menzel später), und 1869, in München, war er ein Herz und eine Seele mit Leibl. Sie konnten sich zwar mit Worten nicht verständlich machen, aber die Bilder genügten vollauf. Die bayerischen Frauen waren ganz nach Courbets Geschmack: „Des femmes avec de vraies têtons, toutes grasses, toutes friandes, toutes blondes." In der Akademie hat Courbet dann vor den Augen seiner erstaunten deutschen Freunde ein Bravourstück heruntergemalt: den prächtigen Rückenakt der „Femme de Munich".

All das war Grund genug für eine Frau, die unter dem Kriege litt, sich mit diesem französischen Maler zu beschäftigen. Aber mir scheint, auch ein zweiter Grund hat sie gereizt: die Rolle der Frau im Leben und im Werk dieses merkwürdigen Barbaren. So ist auch das diesem Thema gewidmete elfte Kapitel eines der besten des Buches geworden. Frau Kaschnitz deckt mit behutsamen Händen die Doppelseitigkeit seines Verhältnisses zur Frau auf, diese Lust an der derben Leiblichkeit und diese Melancholie, diese Schwere und diese schwebende Leichtigkeit. Courbet besaß daher auch eine erstaunliche Empfänglichkeit für die Grenzgebiete der weiblichen Psyche: in der Sammlung des türkischen Gesandten zu Paris, Khalil-Bey, hing außer dem berühmten Tondo des „Türkischen Bades" von Ingres auch ein Courbet, das zarte, von raffinierter Sinnlichkeit erfüllte Bild der „Dormeuses" von 1866, das erst vor kurzem bei einem Genfer Arzt wieder auftauchte. Diese Schläferinnen erinnern an Baudelaires „Verdammte Frauen"

DIE HEILIGE PARASKEUÉ

(Pjatnika)

16. Jahrhundert.

Sonderdruck aus: GÖTTLICHE IKONE von Leonhard Küppers

aus den „Fleurs du Mal"; das könnten sie sein, Delphine und Hippolythe, schön und erschöpft, von einer rätselhaften Schwermut erfüllt bis in die feinen Hände, bis in die kleinen schmalen Füße hinein. Frau Kaschnitz erwähnt dieses Bild nicht, vermutlich hat sie garnichts davon gewußt, aber es ist bezeichnend für ihre Einfühlungskraft, daß ihre Darstellung dennoch wahr bleibt: daß man nämlich Courbet nicht, wie Zola dies tat, einfach als einen „faiseur de chair" bezeichnen kann. Der jetzt erst geöffnete Dossier von Castagnary gibt da merkwürdige Aufschlüsse, etwa durch den Brief des Corot-Schülers Auguin: „Er ist ja ein Kind, vielmehr ein schwaches Weib, das man an der Hand führen muß; seine Kraft steckt ganz in seinem Talent, was den Mann angeht, so war er die inkarnierte Schwäche." Er suchte diese Schwäche zu vertuschen und protzte damit, er habe sich „von der Frau freigemacht".

Aber in seinem berühmten Atelierbild steht sie doch genau im Mittelpunkt, dicht hinter seinem Rücken, als flüstere sie ihm unhörbare Worte zu. Frau Kaschnitz scheint sich Riarts Urteil über dieses Bild zu eigen gemacht zu haben, der die Komposition beanstandet. Ich vermag da nicht ganz beizupflichten. Die zwei „Welten" des Künstlers, seine Modelle und seine Freunde, scheinen mir doch sehr kunstvoll in zwei Wirbel angeordnet, die um eine fast leeren Mittelpunkt kreisend zu dem kräftigen Strom zusammenschießen, der wie mit Gewalt die Gruppe des Malers und der nackten Frau ins Zentrum trägt. Auch Meyer-Gräfe ist enthusiastischer als Frau Kaschnitz. Er zieht den rühmenden Vergleich mit Velasquez, den schon Henner und nach ihm Zuloaga gezogen hatten. Später hat Degas das Bild zu ersteigern versucht. Nebenbei soll die Tracht des Alten mit dem sonderbaren Hut und dem weißen Rock eine badische Bauerntracht sein, die Courbet von einem befreundeten Maler bekommen haben will.

im Schlußkapitel versucht Frau Kaschnitz das „deutsche Erbe" in Courbets Kunst aufzuzeigen. Solche Versuche sind nicht neu. Schon Fritz von Ostini hat dies in seinem Buch über Hans Thoma getan; es war ihm offenbar nicht ganz geheuer, daß dem Bauernbub aus dem Schwarzwald ausgerechnet durch einen Franzosen die Augen für die Schönheiten des Bernauer Tals geöffnet worden sein sollten, während Hans Thoma selber dies mit schöner Selbstverständlichkeit zugibt. Er war 1869 zusammen mit Scholderer in Paris gewesen, und die Bilder, die er nach der Rückkehr in Bernau malte, besonders der Knabe mit dem toten Reh, bekunden den starken Eindruck, den er von Courbet empfing. Meier-Gräfe fand 1905 Courbet unfranzösich und unpariserisch, korrigiert dieses Urteil aber in seiner berühmten „Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei": „Es erscheint merkwürdig", schreibt er, „daß dieser fruchtbare Barbar gerade in Frankreich geboren wurde. Aber nur hier, im Lande der David und Géricault, war der Boden für ihn gegeben. Das Barbarische haben viele andere Länder hervorgebracht, ohne die Vorteile Courbets. Unsere Barbaren sind blasse Denker, die ihre Feinheit nicht in den Fingerspitzen haben." Thoré-Burger schrieb 1860: „Diese Freigrafschäftler wirken unter den leichtfertigen Franzosen überraschend. Was für unbezähmbare Kerle!" — Courbet war ja ein Landsmann von Proudhon und Viktor Hugo, bei denen aber wirklich nichts davon zu merken ist, daß ihr Land einst in römischer Zeit wegen seiner vielen germanischen Ansiedler „tertia Germania" hieß. Umgekehrt hat kein französischer Kritiker in Courbet etwas „Deutsches" zu sehen vermocht. Seine Anfänge als Maler standen unter dem Zeichen Géricaults, und die „Siesta zu Ornans", die „Fräuleins auf dem Lande", die „Rückkehr der Bauern" mit ihren statuarisch stillen, von den Karikaturisten der Zeit als hölzern empfundenen Gestalten erinnern an die Brüder Le Nain, auf die gerade Courbets Freund, der Schriftsteller Champfleury (der erste „Realist" in der Literatur), wieder aufmerksam gemacht hatte. Wenn aber Ostinis Versuch, einen „deutschen" Courbet zu konstruieren, unangenehm wirkt, so ist dies bei Frau Kaschnitz nicht der Fall. Ihre Beweggründe waren anderer Art: vielleicht hat die Vereinsamung im Kriege ihr hier ein wenig die Feder geführt, vielleicht war es der Wunsch in einem Menschen von jenseits der Grenze das Verbindende, Gemeinsame zu entdecken, den „großen Bruder".

Ein warmer Unterstrom von Sympathie durchzieht das ganze Buch, so zurückhaltend knapp, ja fast herb manche Seite sich lesen mag. In die Sympathie aber mischt sich auch Trauer um das Riesenkind, das sich an Proudhons Hand in eine Politik hineinleiten ließ, an der seine Kraft zerbrach. Über seine politischen Ansichten und Taten machten sich seine spöttischen Landsleute weidlich lustig, aber wenn wir die Schlußworte seines Manifestes an die deutschen Künstler vom Oktober 1870 lesen, mag uns eigentümlich zumute werden. Der Künstler schlug darin vor, aus dem Elsaß und aus Lothringen ein neutrales und freies Land zu machen, ein Asyl aller Feinde des nationalen Chauvinismus. „In diesen verstümmelten gekreuzigten Provinzen wollen wir die blutende Wunde an unserer Flanke vergessen, wir wollen uns die Hand reichen, und unser Glas erheben" wahrhaftig, da steht es: „aux Etats-Unis d'Europe!"

Vielleicht war dieser große Narr gar nicht so dumm? Aber das kommt ganz auf uns an.

Johann Jakob Hässlin

## Russische Sakralmalerei

(Zu dem Buch von Leonhard Küppers: Göttliche Ikone, Bastion-Verlag, Düsseldorf, DM 12.80. Bildmappe mit den Tafeln des Werkes DM 3.50.)

Die Ikone, ein nicht unwesentlicher Bestandteil der ostkirchlichen Liturgie, kann nicht mit dem abendländischen Kult- und Andachtsbild gleichgesetzt werden. Man hat sie ein „erfülltes Bild" genannt, in dem die Gegenwart des Heiligen verehrt wird. Hingegen ist seit der Gotik und besonders seit der Renaissance das sakrale Bild im Abendland nicht mehr „Gegenwart objektiver göttlicher Macht, sondern Ausdruck menschlichen Erlebens."

Unter den verschiedenen Hypothesen über die Herkunft der Ikone leitet die eine sie von dem ägyptischen Mumienporträt ab, eine andere — sicherlich verfehlte — von vorchristlichen Götterbildern im slawischen Raum. Evident ist der Zusammenhang zwischen russischer Ikone und byzantinischer Malerei. Sowohl die byzantinische wie die russische Ikone ist „nach Inhalt und Form im Grunde nur vom gläubigen Herzen her zu erfassen".

Nur von wenigen Ikonenmalern sind uns die Namen überliefert, denn die Ikone ist nicht ein Werk im abendländisch-individualistischen Sinne. Nicht das persönliche Genie, sondern das heilige Pneuma bringt sie hervor. Der Maler muß vom heiligen Pneuma erfüllt sein, nur dann ist er imstande, eine Ikone zu schaffen. Seine persönliche Frömmigkeit bot der russischen Kirche Gewähr dafür, daß er das Bild streng im Sinne der heiligen Liturgie ausführen würde. Die Ikonenmaler sind Diener Gottes, „Gefäße der göttlichen Gnade", und werden wie Heilige gepriesen. Die Urtypen der Ikonen, auf denen die alten Malbücher fußten, waren nach ostkirchlichem Glauben „ohne Hände geschaffen, von Engeln oder vom heiligen Lucas". — Der Maler solle, so forderte die Kirche, friedliebend, demütig und fromm sein, nicht leicht reden oder Späße machen, nicht streitsüchtig oder gehässig sein . . . Das Malen selbst war ein sakraler Vorgang: man reichte dem Künstler geweihtes Wasser und heilige Reliquien, damit er beides seinen Farben beimische. Bevor die Ikone den Gläubigen zur Verehrung übergeben wurde, wurde sie mit dem heiligen Öl, dem Myron, gesalbt. Der bevorzugte Ort der Ikone ist die Ikonostasis, die Bilderwand im Gotteshaus der Ostkirche. Die Ikone ist die einzige Kunst, die der durch und durch religiösen, Gott zugewandten, nach Verklärung dürstenden Seele des russischen Menschen adäquat ist, jener Seele, die, wie der Georgier Robakidse feststellte, im Sowjetstaat ermordet worden ist.

Wer sich heute über die russische Sakralmalerei unterrichten will, dem sei das gehaltvolle, mit Kenntnis, Liebe und Verständnis geschriebene Werk „Göttliche Ikone, Vom Kultbild der Ostkirche" von Leonhard Küppers empfohlen. Es wird dem Thema nicht nur vom historischen und stilkritischen, sondern vor allem auch vom religiösen Standpunkt aus gerecht. Das großformatige Buch enthält viele farbige Tafeln, von denen wir dem Leser des „Kunstwerk" ein Probe zeigen können. L.Z.

## HINWEISE

**Europäische Malerei** aus sieben Jahrhunderten, von der Spätromanik bis zur Gegenwart, hat Wilhelm Müseler in einem gleichnamigen Bilderband (305 Seiten mit 444 Abbildungen, Safari-Verlag, Berlin 1950, DM 14.50) ikonographisch und nach Themen wie Landschaft, Stilleben usw. zusammengestellt. Das Werk ,das zur schnellen Orientierung über die Malerei in den einzelnen Ländern und kunstgeschichtlichen Epochen dienen soll, will die Erkenntnis des jeweils Besonderen durch die Konfrontierung der Zeit-, Länder- und Persönlichkeitsstile erreichen. Solches Vorgehen kann und soll nur Schlaglichter werfen. Leider tut es dem Werk Abbruch, daß der Herausgeber zwar die moderne Malerei einbezieht, die Malerei der frühchristlichen Jahrhunderte und die des frühen Mittelalters dagegen nicht berücksichtigt. So stehen, wo man große Zusammenhänge wie auch fundamentale Unterschiede hätte zeigen können, oft nur Fragmente. — Umfassend dagegen ist das Buch von Karl Scheffler über die **„Venezianische Malerei"** (80 Seiten und 192 Bildtafeln, Safari-Verlag, Berlin 1949, DM 16.80). Es ist beglückend, an Hand der sicheren Nachzeichnung Schefflers und ausgezeichneter Bildwiedergaben der prächtigheiteren malerischen Muse der Lagunenstadt auf ihrem Weg durch die Jahrhunderte zuzuschauen. — Erstaunlich wie hier zeigt auch das große Werk **Französische Malerei,** zu dem Gotthard Jedlicka das Geleitwort schrieb und das nun in zweiter Auflage vorliegt (40 Seiten und 140 Bildtafeln, darunter 12 farbige, Atlantis Verlag, Freiburg 1950, DM 28.—), die innere Kontinuität der Entwicklung. Sie ist bruchlos auch da und in den Jahrhunderten, in denen der Malerei unseres westlichen Nachbarn keine richtungweisende Sprache vergönnt war. Der sorgfältig ausgestattete Bildband führt uns von den gotischen Meistern von Aix und Avignon bis zu den großen Impressionisten. **Kinderbilder in fünf Jahrhunderten europäischer Malerei** (39 Seiten, 3 Farb- und 80 Tiefdrucktafeln, Atlantis Verlag, Freiburg 1949, DM 9.60) begleitet ein feinsinniger Text von Bettina Hürlimann. Die Auswahl und Wiedergabe der Bilder sind vorzüglich. Ob von Paula Modersohn-Becker, von Filippo Lippi oder Juan de Flandes gemalt, verschlossen und prüfend schauen die großen Kinderaugen in die Erwachsenenwelt. Ein entzückendes, aber auch sehr nachdenklich stimmendes Buch. — Mit einer Kinderzeichnung, dem Selbstbildnis des dreizehn- oder vierzehnjährigen Dürer, beginnt die Reihe der **Achtzig Meisterzeichnungen von Albrecht Dürer,** die in trefflicher Auswahl, eingeleitet von einem Beiwort Friedrich Winklers, vorliegen (37 Seiten und 80 Kupfertiefdrucktafeln, Atlantis Verlag, Freiburg 1949, DM 9.60). Der Band ist dazu angetan, die Meinung manches Kunstfreundes über den „akademischen" Dürer zu korrigieren. — **Die heiligen Engel** begegnen uns in einem Bändchen des „Bilderkreises" (11 Seiten und 25 Bildtafeln, darunter 5 farbige, Verlag Herder, Freiburg 1950, DM 2.50); sie begegnen uns als zornige und richtende, verkündigende und tröstende, so wie der mittelalterliche Mensch sie sah und in Handschriften, auf Altartafeln und im Steinwerk der Kathedralen Gestalt werden ließ. — In der gleichen Reihe liegen vor die Bändchen **Vom edlen Dienen, Gabe der Liebe** und **Der Denker.** Auch hier überrascht die unkonventionelle Auswahl und der innere Umfang dieser unscheinbaren Bücher. — Aus der Sammlung „Große Kunstwerke" (Gesellschaft für wissenschaftliches Lichtbild, München, Hrg. Prof. Max Hirmer) liegen nunmehr drei Bände vor: **Die Wies** (Einführung Georg Lill, Gzl. DM 7.80), die Benediktinerabtei-Kirche **Ottobeuren** (Einleitung Norbert Lieb, Gzl. DM 9.20), und **Der Hochaltar von Blaubeuren** (Einführung Wilhelm Boeck, Gzl. DM 8.50). Diese Monographien zur Kunstgeschichte zeichnen sich vor allem durch völlig effektlose und getreue photographische Wiedergaben aus. Die Aufnahmen des Holchaltars in Blaubeuren von Helga Schmidt-Glaßner verdienen besondere Erwähnung. — Ein umfassenderes Werk über die Rokokokirche **Die Wies** hat der Kunsthistoriker Karl Lamb, der auch ein Photograph von hohem Range ist, im Prestel Verlag, München 1948, veröffentlicht. Sowohl der großangelegte Text wie auch der ausgezeichnete Bilderteil setzen dem Werke des Baumeisters Dominikus Zimmermann ein wissenschaftlich und buchtechnisch würdiges Denkmal. — Von dem Herausgeber der Kunstzeitschrift „Das Münster", Hugo Schnell, stammt eine eingehende Monographie über **„Die fürstäbtliche Residenz in Kempten und ihre Prunkräume"** (Verlag Schnell, München 1947). Auch hier werden die wissenschaftlichen Ausführungen durch einen ausgezeichneten Bilderteil komplettiert. — Der 1945 gleich nach dem Kriege tragisch ums Leben gekommene Kunstschriftsteller Fritz Alexander Kauffmann, dem wir die Bücher „Über die Welle bei Hokusai" und „Roms ewiges Antlitz" verdanken, hinterließ eine Schrift über **Kirchen und Klöster des oberschwäbischen Barock,** die im Badischen Verlag, Freiburg, mit guten Bildtafeln erschienen ist. — Dem etwa sechs Meter hohen **Trivulzio-Kandelaber** aus dem linken Querschiff des Mailänder Doms, dem der Name „arbore della virgine" zugelegt wurde und dessen Herkunft im Maasgebiet oder auch jenseits des Kanals gesucht wird, widmet Otto Homburger eine kurze prägnante Betrachtung (20 Seiten und 50 Bildtafeln nach Aufnahmen von Martin Hürlimann, Atlantis Verlag, Freiburg 1949, DM 8.50). — Die beiden Tafelbände **Der Dom zu Köln** und **Der Dom zu Aachen** darf man getrost in die Reihe unserer wertvollsten Monographien von Baudenkmälern stellen. Daß hier die Bauten mit den Schätzen, die sie beherbergen, zusammen gesehen und als eine in Jahrhunderten gewachsene Einheit betrachtet werden, macht diese Publikationen besonders wertvoll (Köln, eingeleitet von Hans Peters mit 131 Aufnahmen von K. H. Schmölz, DM 20.—, Aachen, eingeleitet von Hermann Schnitzler, mit 114 Aufnahmen von Alfred Tritschler, DM 24.—, beide erschienen im L. Schwann Verlag, Düsseldorf). — Ein gleiches läßt sich von der neuen Monographie unserer größten gotischen Pfarrkirche, des Münsters in Ulm, sagen. **Das Ulmer Münster** (Text von Adolf Herrmann, 24 Seiten und 88 Bildtafeln, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, DM 18.—) stellt August Raichle in fast durchweg neuen Aufnahmen vor. Besonderen Hinweis verdienen die hier zum ersten Male veröffentlichten Steinfiguren im unteren Baldachingeschoß des Sakramentshauses von 1471, die man Hans Multscher zuschreiben will. — An Einzeldarstellungen über die Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts finden wir auf unserem Büchertisch die beiden „Scherz-Kunstbücher" **Ingres** und **Delacroix** mit je 52, z. T. farbigen Bildtafeln. Die einführenden Texte schrieben Karl Scheffler bzw. Francois Fosca. Bisher erschienen in derselben Reihe: Corot, Courbet, Manet, Cézanne, Renoir, van Gogh, Utrillo, Toulouse-Lautrec, Rousseau, Degas. Über Cézanne liegt eine neue kunstwissenschaftliche Untersuchung von Liliane Guerry vor: **Cézanne et l'expression de l'espace** (211 Seiten mit 19 Textabbildungen, Flammarion Verlag, Paris 1950). Die Verfasserin liefert unter Zuhilfenahme der gesamten wesentlichen Literatur über die Probleme des Raumes bei den Griechen, Römern, im Mittelalter und der Renaissance und im Fernen Osten, und nicht zuletzt über Cézanne selbst einen wichtigen Beitrag zu diesem oft behandelten Thema. — Ebenso gründlich ist die Darstellung **the fauvist painters** von Georges Duthuit (126 Seiten und 35 Bildtafeln, davon 16 farbige, Wittenborn-Schultz Verlag, New York 1950). Der Verfasser gibt eine umfassende und lebendige Darstellung der Geschichte dieser modernen Malergruppe am Beginn des Jahrhunderts, vollständige bibliographische Angaben und eine Übersicht über die Ausstellung der Fauvisten von 1901 bis 1910. — **Westfalens Kunststätten im Untergang und Wiederaufbau** zeigt Landeskonservator Dr. Wilhelm Rave auf 160 Bildtafeln des gleichnamigen Bandes (Verlag Aschendorf, Münster 1950, DM 7.50). Der Bericht ist objektiv und nüchtern und oft das Gegenteil des mit allzuviel Herz beschwerten Textes von Klara Trost in **Zerstörte Kostbarkeiten,** einem Büchlein, das von liebgewordenen Werken deutscher Baukunst berichtet, die dem Krieg zum Opfer fielen. (Verlag August Lutzeyer, Frankfurt 1949, DM 8.50). Hier darf der Hinweis auf **Verwundetes Europa** von Henry La Farge nicht fehlen, das die zerstörten wichtigen Kunstdenkmäler Europas im Zustande vor ihrer Zerstörung auf 427 Kunstdrucktafeln abbildet. Zweifelsohne unter den Werken dieser Gattung das mit dem weitesten Horizont (Verlag Gustav Kiepenheuer, Köln, DM 22.—).

# AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

**Fritz Heeg-Erasmus** vollendete am 8. Mai d. J. sein 50. Lebensjahr. Der in Stuttgart ansässige Maler verleugnet in seinem Schaffen nicht, daß Paris die Stadt ist, der er künstlerisch am meisten verdankt. Aber wie ihn einerseits die Strenge eines an Marées geschulten Formgefühls davor bewahrt, sich vorbehaltlos der Üppigkeit etwa eines Bonnard zu verschreiben, so enthält doch die ganz eigentümliche „Stimmung" seiner Werke, mag sie auch rein aus der „Stimmigkeit" der Farben und einer sensiblen Koloristik erwachsen, etwas wesenhaft Deutsches. Eine unauffällige, aber wirksame Metrik farbiger Kontraste und Analogien trägt den lyrischen Zauber seiner Landschaften, Stilleben und Figurenbilder. Seit 1934 äußert er sich auch in gegenstandslosen, rein augenmusikalischen Improvisationen. Hier wie dort ist ihm Malerei eine Kunst des Auges, die den ganzen Menschen nicht nur ausdrückt, sondern festlich erhöht, indem sie Geist und Sinnlichkeit auf gleiche Waage legt. Im Juni wird das Suermondt-Museum in Aachen, seiner Geburtsstadt, eine repräsentative Gesamtausstellung des Künstlers veranstalten. — nh—

**Hans Reinhold Lichtenberger 75 Jahre.** Am 9. April hat der Münchner Maler H. R. Lichtenberger sein 75. Lebensjahr vollendet. Er kam um die Jahrhundertwende von Berlin, wo sich Liebermann und Corinth für das junge Talent interessierten, nach München und gehörte zu den Mitbegründern der Münchner Neuen Sezession.

**Prof. Otto Linnemann** beging am 26. April seinen 75. Geburtstag. Der Künstler hat internationalen Ruf als Glas- und Wandmaler. Nach seiner Ausbildung in Düsseldorf gründete er 1902 eine eigene Werkstatt und konnte schon 1914 einen umfangreichen Katalog herausgeben, der Glas- und Wandgemälde in fast allen Orten Europas aufzählt. 1923 erhielt Linnemann eine Professur an der Technischen Hochschule in Darmstadt.

**Fritz Mackensen,** der Senior der Worpsweder Künstlerkolonie beging am 8. April seinen 85. Geburtstag. Fritz Mackensen ist einer der wenigen Überlebenden der Künstlerkolonie, daneben auch der Entdecker Worpswedes. Die Stadt Braunschweig verlieh dem Geburtstagskind die Wilhelm-Raabe-Plakette.

**Käthe Olshausen-Schönberger,** bekannt als Tiermalerin und Zeichnerin und Mitherausgeberin der „Fliegenden Blätter" ist nach langem Auslandsaufenthalt wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Die Künstlerin, die mit ihrem Roman „Land der Frauen", den sie unter dem Pseudonym Katharina von Dombrowsky veröffentlichte, auch einen literarischen Welterfolg hatte, läßt sich in Königstein am Taunus nieder.

**Egino Günther Weinert,** der Bonner Gold- und Silberschmidt, hat von der französischen Regierung einen Ruf als Professor an die Kunstakademie Saarbrücken erhalten.

•

**Der Ring.** In diesen Wochen wurde in Berlin ein neuer Ausstellungsverband „Der Ring" gebildet. Es ist beabsichtigt, im Ring alle die Künstler, die für die Repräsentanz Berlins wesentlich sind und soweit sie nicht in der Neuen Gruppe vertreten sind, zusammenzufassen. Neue Gruppe und Der Ring werden in allen kulturellen Fragen Berlins zusammenarbeiten. Im Juni ist die erste Ausstellung im Haus am Waldsee geplant.

**Die Münsterische Kunstvereinigung Schanze** zeigte im April ihre diesjährige Frühjahrsausstellung. Man sah Gemälde von Leo Burgholz, Wolf von Ponickau, Max Heinisch, O. K. Döbrich, Lothar Graff, Günther Krewerth u. a. Skulpturen zeigten Kurt Schwippert und Hilde Schürk-Frisch, die im vergangenen Jahr mit dem Karl-Ernst-Osthaus-Preis ausgezeichnet wurde. — Im Februar veranstaltete die „Schanze" eine Kollektivausstellung des Malers Josef Wedewer, dessen Schaffen man auch außerhalb des Münsterlandes reges Interesse entgegenbringt.

**Die Sezession Oberschwaben-Bodensee,** Präsident Otto Dix, eröffnete am 1. 5. eine Kollektiv-Ausstellung in Konstanz. Es ist die zweite Ausstellung der vor 2 Jahren gegründeten Sezession, die sich seither um eine Reihe wesentlicher Künstler des Bodenseegebietes und Oberschwabens erweitert hat. Die Gruppe möchte den Begriff „Sezession" so gedeutet wissen, daß unter ihm eine Zusammenfassung lebendiger, vorwärtsweisender Kräfte verstanden werden kann; sie läßt sich also nicht auf eine bestimmte Richtung festlegen, sondern sieht den Wert des Zusammenschlusses in der gegenseitigen Anregung, Achtung und Unterstützung. Die Konstanzer Ausstellung bestreiten die Maler Max Ackermann, Curth Georg Becker, Hans Bernhardt, Hans Breinlinger, Fridel Dethleffs-Edelmann, Otto Dix, Paul Heinrich Ebell, André Ficus, H.A.P. Grieshaber, Walter Herzger, Sepp Mahler, Alexander Rath, Alfred Vollmar und die Bildhauer Hilde Broer, Carl Honecker, Hans Kindermann, Suse Müller-Diefenbach, Berthold Müller-Oerlinghausen, Marianne Rouselle, Rosemarie Sack-Dyckerhoff. Als Gäste der SOB stellen aus Ursula Dethleffs, Paul Dobers, Hans P. Herr, Adolf Martin, Walter Ostermayer.

**Moderne deutsche Künstlerselbstbildnisse** zeigte das Leopold-Hoesch-Museum in Düren. Die Ausstellung beschränkte sich ausschließlich auf Graphik von 14 Künstlern, von denen Dix, Kirchner, Corinth, Nolde, Liebermann, Barlach, Beckmann, Kollwitz genannt seien.

**Edward Munch** wurde von den Kölner Museen vom 28. April bis zum 27. Mai gezeigt. Anschließend geht die Ausstellung nach Hamburg. Die ausgestellten Werke stammen aus deutschem und schweizerischem Privatbesitz.

**Der Zirkuswagen,** eines der Hauptwerke Max Beckmanns aus seinen Amsterdamer Jahren, erwarb die Städt. Galerie Frankfurt. Das 1940 gemalte, farbig besonders reiche Bild wurde schon in verschiedenen deutschen Ausstellungen, darunter auch 1947 im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt gezeigt. (Farbige Widergabe im Kunstwerk Jahrg. III, Heft 6.)

**Verluste der Bremer Kunsthalle.** Die Bremer Kunsthalle vermißt immer noch neben ihren Dürerzeichnungen und -aquarellen 36 Gemälde und rund 1600 Handzeichnungen und 2000 Druckgraphiken. Die an ihrem Auslagerungsort in der Mark Brandenburg gestohlene Madonna des Masaccio von 1423 konnte jetzt in Berlin sichergestellt und nach Bremen zurückgeführt werden. Das Bild, dessen Originalrahmung ganz erhalten blieb, weist nur geringfügige Beschädigungen auf. Das Museum veröffentlicht als Sonderdrucke zwei Schriften „Die Verluste der Kunsthalle" und „Das Schicksal der Bremer Dürer-Apuarelle". Wir möchten alle Kunstfreunde darauf hinweisen, daß die Bremer Kunsthalle immer noch auf die Wiederauffindung einzelner Werke hofft und für Hilfe und Hinweise dankbar ist.

**Mittelalterliche Kunst aus niedersächsischen Kirchen** heißt eine Sommerausstellung in Hannover. Da die Museen der Stadt noch nicht wieder hergestellt sind, wird man die Werke in einer Kirche zeigen.

**Die Eröffnung der Tiepolo-Ausstellung in Venedig** ist nun endgültig auf den 16. Juni festgesetzt. Die Ausstellung wird bis Anfang Oktober geöffnet sein. Die Schau wird über hundert Gemälde Tiepolos aus italienischen und ausländischen Museen sowie eine große Samm-

lung seiner Zeichnungen und Stiche umfassen. Die großen Säle des Palazzo d'Italia in den Giardini bieten auch den größten Bildern Tiepolos Raum. Eine zweite Gruppe von Werken wird im Palazzo Ca' Rezzonico, einem Meisterwerk der venezianischen Barockkunst, gezeigt werden. Dieser Palast, der von Baldassare Longhena am Canal Grande errichtet und von Giambattista und Giandomenico Tiepolo mit Fresken ausgeschmückt wurde, stellt den denkbar würdigsten Rahmen für die Ausstellung dar.

**Nun auch in der Schweiz: Beschlagnahmte Kunst!** Auf Grund des Schweizer Bundesratsbeschlusses vom 16. 2. 1945 über deutsche Vermögenswerte in der Schweiz sind von den Eidgenossen nach wie vor beschlagnahmt: 35 Gemälde von Carl Hofer (Wert 40 000 Franken), die der Maler auf Aufforderung hin kurz vor dem Krieg dem Kunstverein Winterthur zur Verfügung stellte. Am 1. September 1951 wurde auf Grund desselben Beschlusses das Anwesen Carl Hofers in Caslano (Tessin) meistbietend versteigert (42 000 Franken), die Deblockierung des in DM umgewandelten Versteigerungsertrages kann (erst 6 Jahre nach Kriegsschluß!) noch nicht erwartet werden, denn immer noch weist man auf ein Schreiben vom 16. November 1949: „Die Vermögenswerte des Deutschen in Deutschland, Professor Karl Hofer, sind zu liquidieren und bleiben gesperrt." Die Bestimmungen sehen keine Ausnahmen vor für Werte Deutscher, die Gegner oder Opfer des Nazismus waren. Ein Schweizer Bekannter des Malers hatte immerhin den wohlmeinenden Rat: „Sie können die Bilder ja zurückkaufen lassen." Karl Hofer bleibt dennoch weiter optimistisch.

**Van Meegeren und kein Ende.** Vor einer großen Zuschauerschaft im Rotterdamer Boymansmuseum versuchte der belgische Bilderkenner Decoen nachzuweisen, daß die beiden angeblich von Meegeren gefälschten Gemälde „Die Fußwaschung" und „Die Jünger von Emmaus" originale Schöpfungen des Jan Vermeer van Delft seien. Van Meegeren habe sich seiner Urheberschaft an den beiden Bildern nur prahlerisch gerühmt. Hingegen nimmt der Sohn van Meegerens auch den Vermeer aus der Sammlung Thyssen, Lugano, für seinen Vater in Anspruch.

**Giorgio de Chirico,** von einem amerikanischen Kunstsammler gebeten, die Echtheit eines seiner frühen Werke zu bestätigen, leugnete die Urheberschaft und versuchte, das Bild aus seiner metaphysischen Epoche als Fälschung hinzustellen. De Chirico erhielt auch vor Gericht diese Behauptung aufrecht, mußte sich aber von einem Kunstsachverständigen und drei früheren Besitzern des Bildes eines anderen belehren lassen, die Gerichtskosten und obendrein 330 000 Lire Schadenersatz zahlen. Es ist augenscheinlich kostspielig, Metaphysik zu leugnen.

**Düsseldorfer Cornelius-Preis.** Den Preis für Malerei erhielten die Maler Bruno Goller (Düsseldorf) und Arthur Buschmann (Wesel), mit dem Preis für Plastik wurden die Bildhauerin Marga Groove (Neuß) und der Bildhauer Ludwig Gabriel Schrieber (Düsseldorf) ausgezeichnet.

**Forum Alpbach/Tirol.** Das Österreichische College hat beschlossen, auch dieses Jahr wieder das „Europäische Forum Alpbach" durchzuführen. Die Veranstaltung, die vom 18. August bis 7. September im Tiroler Alpendorf Alpbach stattfinden wird, ist die sechste ihrer Art. Das wissenschaftliche Thema dieses Jahres lautet „Formprobleme — Strukturen und Modelle". Es wird in 13 Arbeitskreisen unter Leitung namhafter Dozenten behandelt werden. Der modernen Malerei und Graphik und den Büchern werden Ausstellungen gewidmet.


Künstlerisch interessierter Lehrling für Töpferwerkstatt im Ruhrgebiet gesucht.

**TÖPFEREI ASSHOFF**

**Bochum-Querenburg, Auf dem Kalwes 41**



**Suche Porträts und Büsten**

europäischer Gelehrter von Weltruf, größeren Formats, auch von unbekannten Künstlern.

Angebot mit Fotos u. genauen Unterlagen an:

**Dr. H. Leyendecker**

**Wiesbaden, Freseniusstraße 47**


## Ausstellungen

**Aachen,** Städt. Suermond-Museum: Juli 1951: Graphikschau „Licht und Schatten" der Woensampresse (Werkgemeinschaft Deutscher Graphiker, Wuppertal).

**Bielefeld,** Städt. Kunsthaus: 6. 5. — 3. 6.: Gedächtnisausstellung P.A. Böckstiegel (1889—1951). 10. 6. — 8. 7.: Werner Homilius/Erwin Wendt.

**Schloß Cappenberg bei Lünen/Westf.:** 1. Mai bis Mitte Juli altwestfälische und niederländische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Besitz einer großen westfälischen Privatsammlung.

**Darmstadt,** Hess. Landesmuseum: Juni: Moderne französische Graphik. Juli—August: Heinrich Schilbach. September: Deutsche farbige Graphik der Gegenwart.

**Düsseldorf,** Städt. Kunstsammlungen: ab 21. 4. Leihgaben der Kölner Museen. Kunstmuseum: 6. 5.—17. 6. 1951: Plakate im Spiegel der Zeit. Galerie Vömel: Frühjahr 1951: 35 deutsche Maler.

**Freiburg,** Kunstverein: ab 5. Mai: Aristide Maillol.

**Karlsruhe,** Kunstverein: ab 6. Mai 1951: Ernst Ludwig Kirchner. 10. 6.—1. 7. 1951: Pfälzische Sezession.

**Köln,** Kunstverein: 16. Juni bis 29. Juli: Bildniskunst in neuerer Zeit. Selbstbildnisse und Bildnisse deutscher Künstler vom Expressionismus bis heute. August: Rheinische Sezession, Gemälde, Aquarelle und Skulpturen. September: Gerhard Marcks, neue Skulpturen, Zeichnungen und Holzschnitte. Curth Georg Becker, Gemälde und Aquarelle. Oktober: Kölner Künstler, Jahresausstellung. November: Ludwig Gies, Kollektiv-Ausstellung. Wilhelm Imkamp, Neue Arbeiten. Dezember: Jahresabschlußausstellung mit Arbeiten rheinischer Künstler und Kunsthandwerker.

**Lüneburg,** Städt. Museum: Juni: Ausstellung Otto Brix.

**Mülheim/Ruhr,** Städt. Museum: 3.—17. Juni 1951: Graphikschau „Licht und Schatten" der Woensampresse (Werkgemeinschaft Deutscher Graphiker, Wuppertal).

**Recklinghausen,** Kunsthalle: ab 9. Mai: Plakat-Wettbewerb für die Ruhrfestspiele Recklinghausen 1951.

**Stuttgart,** Württ. Landesmuseum: Juni-August: Koptische Kunst. Württ. Staatsgalerie: 14. 4.—17. 6.: Meisterwerke aus der Münchener Alten Pinakothek. 8. 4.—6. 5. Zeitgenössische Malerei (Domnick-Preis). 8. 4.—27. 5. Oskar Schlemmer, Aquarelle (im Studiensaal der Graph. Sammlung).

DIE PAPIERFABRIK

**ZUM BRUDERHAUS**

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

*ist Hersteller des Text- und Umschlagpapiers dieser Zeitschrift*

*

*Weitere Erzeugnisse sind u. a.: Holzfreie Dünndruck-, Werkdruck-, Offsetdruck- und Kupfertiefdruckpapiere und auch feine und feinste hadernhaltige Erzeugnisse*

Pelikan

KÜNSTLERBEDARF

GÜNTHER WAGNER · PELIKAN-WERKE · HANNOVER

**REFLEX-PAPIERE**

Diese Dürener Feinpapiere tragen Kultur in sich, weil sie eine gepflegte hohe Qualität mit sorgsam veredelten Oberflächen haben

*

Alleiniger Hersteller:

**REFLEX-PAPIER-FABRIK**

**FELIX HEINR. SCHOELLER · DÜREN**

KUNSTANSTALT SCHULER

STUTTGART-S · MOZARTSTR. 51

Gegr. 1848

FÜR ERSTKLASSIGE KLISCHEES

UND OFFSETREPRODUKTIONEN